ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРЫ.

Статья „Проблема культуры" печатается впервые; ея задача—указать позицію, занимаемую нами при обсужденіи вопросовъ искусства: интересующіе насъ вопросы искусства не могутъ быть отнынѣ разсматриваемы съ чисто эстетической точки зрѣнія; эстетическая точка зрѣнія не приблизитъ насъ къ уясненію кризиса, переживаемаго искусствомъ. Насъ интересуетъ связь, все болѣе и болѣе обнаруживаемая между движеніями въ искусствѣ и движеніями теоретической мысли. Въ этомъ отношеніи замѣчательно то обстоятельство, что нѣкоторые современные философы съ вершинъ теоретической мысли все болѣе и болѣе нисходятъ къ вопросамъ искусства и культуры, занимающимъ важное мѣсто въ ихъ міровоззрѣніи; и наоборотъ, все болѣе и болѣе художники стремятся философски обосновать свои (вчера еще еретическіе) лозунги; эти два теченія въ философіи и въ искусствѣ почти уже сходятся; мы встрѣчаемъ все болѣе и болѣе художниковъ-символистовъ, опредѣленно стоящихъ подъ знаменемъ той или иной философской школы; и обратно: мы встрѣчаемъ молодыхъ ученыхъ, удѣляющихъ преимущественно свои симпатіи современному символизму, нѣмецкимъ романтикамъ (родственнымъ по духу символизму) и мистикамъ стараго и новаго времени. Какъ на симптомъ времени, обращаю вниманіе читателей на появившійся у насъ только что переводъ книги Виндельбанда „Философія въ нѣмецкой духовной жизни XIX столѣтія".

[1]) Вопросъ о приматѣ творчества надъ познаніемъ — вопросъ старый; но никогда не всплывалъ онъ съ такой остротою, какъ въ наши дни; мы видимъ, что вопросъ этотъ рѣшался чисто практически во всѣхъ древнихъ мистеріяхъ; посвящаемый въ мистерію Египта долженъ былъ творчески себя пересоздать, чтобы имѣть право приступить къ занятіямъ астрономіей, математикой, магіей и пр. Къ серьезному изученію допускались лишь тѣ, чья душа была высоко настроена; то, что мы теперь заучиваемъ на зубокъ, механически, воспринималось всею душой: отъ ученика требовалось

творчески претворить въ себѣ мертвый матеріалъ знанія; что же касается до Елевзинскихъ мистерій, то всѣ данныя, на которыхъ опираемся мы, смутны, но выводъ, напрашивающійся самъ собою послѣ изученія вопроса о мистеріяхъ,—одинъ: въ мистеріяхъ не преподавалось эсотерической доктрины, но творчески доктрина переживалась; свѣдѣнія объ обрядовыхъ сторонахъ мистерій очень смутны; еще Галенъ сообщаетъ о существовавшихъ въ древности книгахъ, посвященныхъ мистеріямъ; сочиненіе „Μυστήρια" приписывалось Епимениду Критскому; о мистеріяхъ писалъ Меланѳій, Дмитрій Скипсійскій, Никаноръ Кипрскій, Ѳеодоръ Киренскій; извѣстно, что Филохору принадлежитъ сочиненіе „Περὶ μυστηρίων τῶν Ἀθηναίων"; въ новое время о мистеріяхъ писали много: І. Бахъ, Крейцеръ, Эйснеръ; среди книгъ, безусловно интересныхъ, отмѣтимъ: M. Ouvaroff, Essai sur les mystéres d'Eleusis; S. Croix, Recherches sur les mystères du paganisme. 1784. Paris; Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker. Leipzig. 1836; Lenormant, Monographie de la voie sacrée Eleusinienne. Paris. 1864; Lobeck, Aglaophamus; Арх. Хрисанѳъ, Исторія религій древняго міра; Новосадскій, Елевзинскія мистеріи. СПБ. 1887. Къ болѣе позднимъ изслѣдованіямъ слѣдуетъ отнести работы Фукара. Повторяю: общее впечатлѣніе отъ данныхъ, оставшихся въ наше время, таково, что мистеріи предопредѣляли философію своего времени. Варбуртонъ полагаетъ, будто VI пѣснь Энеиды есть точная копія церемоній мистерій.

Елевзинскія мистеріи, по мнѣнію В. Иванова *) и другихъ, живой и дѣйственный фокусъ культурной жизни Греціи; впослѣдствіи императоръ Юліанъ признавался, что не мистеріи объяснимы съ точки зрѣнія ученія неоплатониковъ, но наоборотъ самое это ученіе есть лишь эмблематическая передача того, что дѣйствительно происходитъ въ мистеріяхъ. Время прекращенія мистерій относится къ эпохѣ Ѳеодосія Великаго (346 — 395 по Р. X.).

Греческая культура, наука и философія предопредѣлены творческимъ приматомъ; вся полемика Ницше съ современностью опирается на понятый имъ духъ греческой культуры, оживленной непрерывнымъ творчествомъ самой жизни; въ этомъ отношеніи мы должны сознаться, что нашей культурѣ слѣдуетъ сдѣлать еще очень много, чтобы приблизиться къ Греціи эпохи Перикла.

Приматъ творчества надъ познаніемъ есть не до конца высказанный лозунгъ философіи Фихте, Шеллинга, Гегеля, подготавливаемый „Критиками" Канта; въ утвержденіи этого поло-

*) См. его „Эллинская религія страдающаго Бога".

нія—вся прелесть искусства и философіи романтиковъ; наконецъ, въ наши дни этотъ лозунгъ выставленъ у Ибсена, Ницше, Уайльда съ чрезвычайной рѣзкостью и совершенно независимо отъ попытокъ критическаго обоснованія Фихте и Шеллинга въ современныхъ философскихъ теченіяхъ Германіи; независимо отъ этихъ теченій у Сореля мы наблюдаемъ то же по отношенію къ соціологіи; то же самое мы видимъ у Бергсона (творческая эволюція); замѣчательно, что на этотъ путь становится и католическій модернизмъ въ лицѣ своихъ представителей Le Roy и аббата Loisy.

²) См. работы Виндельбанда, Риккерта, Ласка, Христіансена, отчасти Гефдинга, Мюнстерберга.

³) Мы рекомендуемъ два сочиненія Геффдинга: „Философія религіи" и „Философскія проблемы" (обѣ книги имѣются въ русскомъ переводѣ). Въ первой изъ книгъ между прочимъ Гефдингъ говоритъ: „Пророческія видѣнія, апокалиптическое содержаніе христіанскихъ идей, своими мощными образами научили людей искать великую цѣль во времени, а не посредствомъ преображенія времени... Христосъ поставилъ передъ Европой великое Excelsior". Характерно и то, что въ откровенной мистикѣ, по Геффдингу, больше жизненнаго смысла, чѣмъ въ протестантствѣ, давшемъ, по выраженію Сабатье, лишь методъ. Геффдингъ вѣритъ въ религіозное возрожденіе будущаго; будущее, идущее къ намъ, по мнѣнію Геффдинга, явитъ періодъ органическій, а не критическій.

⁴) М. М. Троицкій написалъ нѣсколько глубокоинтересныхъ книгъ, въ настоящее время къ сожалѣнію многими несправедливо забытыхъ; мы заимствуемъ его мнѣніе о культурѣ изъ II тома его „Науки о духѣ"; изъ сочиненій, принадлежащихъ ему, упомянемъ: „Нѣмецкая психологія въ текущемъ столѣтіи". Два тома. Москва. 1883. Будучи поклонникомъ англійской психологіи М. М. Троицкій на основаніи многосторонняго изученія Кантовской эпохи приходитъ къ заключенію, что „Критика" Канта—не болѣе какъ попытка примирить новое теченіе въ философіи съ философіей „principia universalia"; и въ этой попыткѣ Кантъ явился по мнѣнію Троицкаго лишь подражателемъ англійской школы и притомъ главнымъ образомъ Рида (Рида подробно касается Cousin въ своемъ сочиненіи „Philosophie Ecossaise"). Въ числѣ писателей, находившихся подъ вліяніемъ англійской школы, но съ появленіемъ Кантовской системы перешедшихъ въ лагерь Канта, Троицкій упоминаетъ Шульце, Пелица, Мейстера, Абихта, Гоффбауера, Якова Іорга. Наконецъ, Троицкому принадлежитъ учебникъ логики, въ настоящее время уже устарѣвшій.

[5]) Слѣдствіемъ освобожденія отъ схоластики былъ форсированный интересъ къ памятникамъ древностей; онъ сказался въ возрожденіи греческой философіи (Платонъ, Аристотель); во Флоренціи возникла Платоновская академія по почину Плетона; сочиненія Плетона вызвали полемику платоніанцевъ съ аристотелевцами („Comparatio Platonis et Aristotelis", „Adversus calumniatorem Platonis"); воскресъ Плотинъ, возникла школа александрійцевъ; возникли школа Аверроэса (арабскій философъ), реторика, воскресъ стоицизмъ у Юста Липсія и др., и скептицизмъ у Монтеня. Вмѣстѣ съ тѣмъ пышно развивается мистика, которая уже съ мейстера Экхарта въ XIII вѣкѣ эманципируется отъ догматики; имена Рэйсбрука (1381), Гергарда Гротте все болѣе и болѣе интересуютъ насъ именно теперь, какъ интересуютъ насъ и мистики болѣе поздняго времени, относящіеся къ эпохѣ Возрожденія и послѣ нея: Рейхлинъ, Пико-де-Мирандола, аббатъ Тритгеймъ, учениками котораго явились два такихъ имени, какъ Агриппа съ его послѣдователемъ Іоанномъ Вейеромъ и Теофрастъ Бомбастъ Парацельсъ, ставшій въ скоромъ времени знаменемъ глубоко интереснаго и доселѣ не отчетливо понятаго, но во всякомъ случаѣ глубокаго движенія, отпрыски котораго развиваются и въ наши дни; въ то время какъ линія Агриппы пресѣкается вскорѣ, линія Парацельса вѣтвится; во-первыхъ, упомянемъ фонъ-Боденштейна (1528—1577) („Onomasticum Paracelsicum" „De lapide Philosophorum"); далѣе появляются сочиненія ванъ-Гельмонта (1577—1644); появляется сочиненіе Генриха Кунрата изъ Лейпцига „вѣрнаго жениха теософіи"; ученый, каббалистъ и алхимикъ, Кунратъ издаетъ томъ своего „Amphitheatrum'a"; это произведеніе группируетъ вокругъ себя видную группу мистиковъ: Швейгхардта, Иринея (Irenaeus Agnostus), Михаила Майера, Роберта Флудда („Macro et Microcosmus", „Tractatus Theologo-Philosophicus in libros tres distributus"); эта группа преемственно продолжается въ видѣ ордена до второй половины XVIII вѣка, когда въ упомянутомъ теченіи происходитъ расколъ, симптомомъ котораго является сочиненіе магистра Піанко (Амстердамъ 1782); теченіе распадается на двѣ фракціи; молодая фракція подъ названіемъ „малоазійскихъ братьевъ" проявляетъ свою дѣятельность въ началѣ XIX столѣтія; и потомъ замираетъ, не пробиваясь наружу до конца XIX столѣтія; въ концѣ же XIX и въ началѣ XX-го теченіе, основателемъ котораго явились Тритгеймъ, Агриппа и Парацельсъ, вспыхиваетъ здѣсь и тамъ: и въ сочиненіяхъ по исторіи мистики, отчасти даже въ теченіи, именуемомъ „символизмомъ". Мы подчеркиваемъ упомянутое теченіе, потому что корни его въ индивидуалистической волнѣ, поднявшейся въ эпоху Возрожденія. Къ сочиненіямъ, касающимся этой эпохи относится знаменитое сочиненіе

Якова Буркхардта, которымъ такъ восхищался Ницше: „Культура Возрожденія“ (есть русскій переводъ).

[6]) Проблему цѣнности еще затрогивалъ кантіанецъ Фризъ въ „System der Philosophie“. Leipzig. 1804; эту проблему затрогивали впослѣдствіи Гербартъ, Лотце, Ричль; позднѣе Ницше; въ настоящее время проблема цѣнности—боевая проблема.

[7]) Къ сочиненіямъ, разбирающимъ проблемы художественнаго творчества, относятся между прочимъ: сочиненіе Конрада Фидлера „Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit“ 1887; сочиненіе Вейкера „Der Seelenvogel“; Липпса „Kultur der Gegenwart“; далѣе, Дильтей: „Ueber die Einbildungskraft der Dichter“; Габріэль Сэайль: „Essai sur le génie dans l'art“; Штумпфъ: „Beiträge zur Aesthetik und Musikwissenschaft“; Риманъ: „Elemente der musikalischen Aesthetik“. Далѣе сюда относятся труды Дессуара, Мёбіуса, книга Клингера и др., а также интересная книга Христіансена „Philosophie der Kunst“, Фолькельта „System der Aesthetik“.

Къ сочиненіямъ, прямо касающимся эстетической культуры, см. книгу Гирта „Das deutsche Zimmer der Gothik und Renaissance“, 1886, Шульце „Häusliche Kunstpflege, Масперо „Древняя исторія народовъ Востока“. Къ сочиненіямъ, затрогивающимъ вопросы религіознаго творчества между прочимъ относимы прежде всего сочиненія Дейссена: великій нѣмецкій оріентологъ блестяще освѣщаетъ ведантизмъ въ свѣтѣ сложнаго дерева брамаизма, и далѣе, самое это дерево онъ выводитъ изъ четырехъ группъ, на которыя естественно распадаются ведическіе гимны; можно упомянуть книгу Вейса „ Lehrbuch der biblischen Teologie des Neuen Testaments“; къ этому вопросу относятся многочисленныя и малоговорящія сочиненія М. Мюллера; къ числу интересныхъ трактатовъ отнесемъ „Royal Masonic Cyclopaedia“ Меккензи, въ которомъ авторъ проводитъ границу между пониманіемъ эмблемы и символа; далѣе книга Синнета „Bouddhisme esoterique“, Масперо „Guide au Musée de Boulaq“, S. Wake „The Origin and Significance of the Great Pyramid“. Я не перечисляю здѣсь ряда сочиненій, опирающихся на памятники религіозно-мистическаго творчества, ни тѣхъ изъ нихъ, которыя уже трактуютъ предметъ съ опредѣленной точки зрѣнія. Я рекомендовалъ бы для этой цѣли огромное сочиненіе Блаватской „Doctrine secrète“, въ которомъ наряду съ большимъ количествомъ вовсе не освѣщеннаго матеріала мы встрѣчаемся съ драгоцѣнными черточками, вводящими насъ въ пониманіе религіознаго творчества; среди другихъ сочиненій упомяну слѣдующія сочиненія: Лангъ „Myth, Ritual and Religion“, Августинъ „De moribus ecclesiae catholicae“, Геффдингъ

„Исторія новѣйшей философіи“, Геффдингъ „Философія религіи“, Граccери „De la psychologie des religions“, Гюйо „L'irreligion de l'avenir“, Шлейермахеръ „Der christliche Glaube“, Kierkegaard „Uvidenskabelig Efterskrift“, Ричль „Fides implicita“, Тейлоръ „Антропологія“, Карлъ Будде „Die Religion des Volkes Israel bis zur Verbannung“, Гарбе „Die Sankhyaphilosophie“, Сабатье „Esquisse d'une philosophie de la religion d'aprés la psychologie“, Зибекъ „Religionsphilosophie“, Шлейермахеръ „Reden über die Religion“, Рудольфъ Штейнеръ „Le mystère chretien et les mystères antiques“ (переводъ съ нѣмецкаго Шюре) и т. д.

[8]) Упоминая Макса Мюллера, я разумѣю въ данномъ случаѣ его безсистемную, уму ничего не говорящую, но весьма „почтенную“ книгу: „Шесть системъ индусской философіи“ (есть русскій переводъ); если сравнить эту книгу съ книгами Дейссена, то обнаружится несогласіе во взглядахъ на Востокъ между обоими учеными; въ то время какъ М. Мюллеръ съ высоты своего профессорскаго величія почти третируетъ проблемы, которыми занимается,—Дейссенъ съ огромнымъ проникновеніемъ вводитъ насъ въ пониманіе сущности метода мышленія у мудрецовъ Индіи. Изъ сочиненій Дейссена упомянемъ: „Geschichte der Philosophie“, „Das System des Vedânta“, „Sechzig Upanischad's des Veda“ (переводъ).

[9]) Сюда относятся слѣдующія книги: 1) Мережковскаго: „Левъ Толстой и Достоевскій“ (2 тома), „Гоголь и чортъ“, „Грядущій Хамъ“, „Не міръ, но мечъ“, „Вѣчные спутники“, „Въ тихомъ омутѣ“. 2) В. Иванова: „Религія страдающаго Бога“ и „По звѣздамъ“: въ первой книгѣ проводится тончайшая параллель между нѣкоторыми сторонами христіанства и діонисіанства; интересъ книги выростаетъ, потому что выводы В. И. Иванова касаются современности, что явствуетъ изъ другой его книги „По звѣздамъ“. Въ попыткѣ преодолѣть выдвинутую Ницше проблему авторъ соприкасается иногда съ Э. Шюре („Le drame musicale“).

Въ статьяхъ В. Я. Брюсова мы имѣемъ также цѣнныя положенія, касающіяся символизма. Помимо сочиненій Ницше, Вагнера, парадоксальныхъ статей Уайльда, отмѣтимъ книги, касающіяся теоріи и стиля символистовъ: Ретте „Le symbolisme“; Густавъ Канъ „Symbolistes et décadents“; далѣе статьи Г. Кана въ журналѣ „La Vogue“, предисловіе Маріи Крысинской къ книгѣ „Intermèdes“, статьи Фердинанда Грега, Лёвенбергъ, „Deutsche Dichter—Abende, Detlev v. Lilienkron“; сюда же относятся книги Реми-де-Гурмона: „Esthétique de la langue française“, „Livre de Masques“, „Promena-

des littéraires", "Second livre de Masques", "Epilogue", Шюре "Le drame musicale", П. Верлэнъ "Les Poètes maudits", Мартино "Tristan Corbière. Essai de biographie", П. Клодель "Connaissance du temps", Рене Гиль "Traité du Verbe", "Notes sur le Symbolisme", Retté "Arabesques", Танкредъ-де-Визанъ "Paysages introspectifs", Laforgue "Melanges Posthumes", Joël "Nietzsche und die Romantik", Greve "Randarabesken zu Oscar Wilde", Landsberg "Die moderne Litteratur", Samson Himmelstjerna "Rhythmik studien", ванъ Беверъ и Поль Леото "Les poètes d'Aujourd'hui", Gossez "Les poètes du Nord", Gottfried Niemann "Richard Wagner und Arnold Boecklin", Марсель Швобъ "Traité du journalisme", Вильгельмъ Фельдманъ "Pismiennitstwo polskie 1880—1904", Pierre "Le vrai Rollinat", Jean de Gourmont "Jean Moréa's", St. Mallarmé "Divagations", G. Rodenbach "L'Elite", H. de Régnier "Figures et caractères". Вотъ нѣкоторыя изъ книгъ, касающихся символизма, символистовъ и т. д.

Я привожу далеко не полный перечень книгъ; но я долженъ замѣтить, что большинство приведенныхъ книгъ касаются лишь литературной школы символизма и только весьма рѣдко касаются общей идеологіи; выработка идеологіи еще впереди.

Кромѣ упомянутыхъ книгъ я привожу нѣкоторые изъ журналовъ, въ которыхъ дебатировались вопросы, касающіеся символизма и символистовъ.

Во Франціи: "Vers et Prose", "La Revue Wagnérienne", "Plume", "Mércure de France", "Le Beffroi", "La Nouvelle Revue Moderne", "La Décadance", "Revue indépendente", "La Renaissance Latine", "Ecrits pour l'art", "Revue Hebdomadaire", "La Falange", "La Vogue" и др.

Въ Германіи: "Blätter für die Kunst", "Die Neue Rundschau", "Freistadt", "Das Literarische Echo"; слѣдуетъ отмѣтить еще серію небольшихъ монографій "Die Kultur", "Die Dichtung", "Die Literatur".

Въ Италіи: "Nuova Antologia", "Marzocco", "La Letteratura", "Nuova Parola", "Leonardo".

Среди польскихъ журналовъ слѣдуетъ отмѣтить "Chimera".

Изъ русскихъ журналовъ, трактовавшихъ и трактующихъ вопросы, связанные съ символизмомъ, отмѣтимъ: "Міръ Искусства", "Новый Путь", "Вѣсы", "Вопросы Жизни", "Искусство", "Золотое Руно", "Перевалъ", "Аполлонъ".

[10]) Часто наблюдаемъ мы параллельность между формой отвлеченнаго міропониманія и формой техники, доминирующей въ

искусствѣ; такъ, напримѣръ, между стремленіемъ теоретической философіи стать исключительно теоріей знанія и стремленіемъ живописи недавняго прошлаго есть что-то общее; какъ современная философія, стремясь еще недавно освободиться отъ всяческаго метафизическаго и психологическаго привкуса, превратилась въ ученіе о чистыхъ формахъ и нормахъ познанія, такъ же и въ живописи наблюдалось сильное теченіе освободиться отъ всяческаго психологическаго содержанія; философа интересовали только формы всеобщаго, художника интересовала задача подчеркнуть въ природѣ и въ человѣкѣ лишь общіе контуры; гіератизмъ, стилизація достаточно запечатлѣли это стремленіе философіи; я уже не говорю о томъ, какая близкая связь существуетъ между отношеніемъ къ городу у современныхъ поэтовъ и соціологовъ нашего времени.

Такая же связь существуетъ между современнымъ искусствомъ и наукой; и какъ странно, что именно среди революціонеровъ и новаторовъ въ искусствѣ мы чаще открываемъ соотвѣтствіе ихъ художественныхъ тенденцій съ научными стремленіями современности; такъ химикъ Вильгельмъ Оствальдъ въ „Письмахъ о живописи“ дѣлаетъ много весьма цѣнныхъ разъясненій о свойствахъ красокъ и техникѣ въ живописи, послѣ чего мы начинаемъ лучше понимать нѣкоторыя стремленія импрессіонистовъ, въ свое время выдержавшихъ цѣлую бурю гоненій; вотъ между прочимъ, что онъ пишетъ: „Для художественной передачи природы художникъ долженъ научиться смотрѣть по новому“... (стр. 153). Это стремленіе смотрѣть по новому до сихъ поръ есть безконечная тема для упражненія обывательскаго остроумія. „Художникъ“ — продолжаетъ Оствальдъ — „долженъ безостановочно заставлять свой глазъ и свое сознаніе отвыкать отъ привычки, съ практической цѣлью, перерабатывать и видоизмѣнять зрительныя ощущенія; онъ долженъ такъ воспитать себя, чтобы видѣть только формы и краски, безотносительно къ тому, что онѣ представляютъ, въ дѣйствительности. Въ той мѣрѣ, въ какой онъ научится выключать эту дѣйствительность, онъ и будетъ въ состояніи передавать своими картинами впечатлѣніе отъ дѣйствительности“. Мы должны сознаться, что „профессоръ химіи“ здѣсь въ вопросахъ живописи смыслитъ болѣе, чѣмъ толпы художественныхъ критиковъ, дотошно навязывающихъ подчасъ художнику свой собственный сумбуръ.

Какъ подходятъ требованія Оствальда, предъявляемыя имъ художнику, къ задачамъ, которыя въ свое время выдвинули импрессіонисты! Будучи въ загонѣ въ теченіе многихъ лѣтъ, они въ сущности только шли въ уровень съ научнымъ міровоззрѣніемъ своего времени; думала ли французская Академія, объявляя „и-

прессіонизмъ" шарлатанствомъ, что она расписывается въ собственной „близорукости", думала ли буржуазія, глумясь надъ импрессіонизмомъ, что она глумится надъ своимъ собственнымъ невѣжествомъ? Вотъ что пишетъ Моклеръ въ своей книгѣ „Импрессіонизмъ" по поводу пресловутой техники Клода Моне: „Изгнаніе локальныхъ тоновъ, изученіе рефлексовъ, окрашенныхъ дополнительными цвѣтами, раздѣленіе тоновъ и процессъ живописи положенными рядомъ пятнышками чистыхъ спектральныхъ цвѣтовъ—вотъ существенные принципы „хроматизма" (терминъ, который былъ бы точнѣе, чѣмъ туманное слово „импрессіонизмъ"). Клодъ Моне систематично примѣнялъ эти принципы прежде всего къ пейзажу..." И выше: „Его труды служатъ великолѣпнымъ подтвержденіемъ открытій, сдѣланныхъ Гельмгольцемъ и Шевролемъ въ области оптики"...

[11]) Намъ понятно, что такъ называемый эстетизмъ, проведенный со всей безпощадной послѣдовательностью, переходитъ въ свой противоположный принципъ — въ принципъ этическій; содержаніе красоты, какъ только мы пытаемся ее оформить, оказывается связаннымъ съ этическимъ моментомъ; вѣрнѣе: содержаніе морали и содержаніе красоты подчинены одной нормѣ. Поэтому послѣдовательный эстетизмъ Уайльда привелъ его къ пониманію Христа, какъ идеала красоты; идеаломъ красоты стала для него личность, воплотившая въ себѣ „maximum" добра. Точно такъ же Ницще, опрокидывая формы существующей морали—моралистъ по преимуществу; идеологія Ибсена такъ же подчеркиваетъ этическій моментъ; только этическій принципъ, опредѣлимый со стороны красоты, восходитъ не къ формамъ морали, а къ нормѣ, какъ нѣкоторому трансцендентному долженствованію; поэтому, проникая глубже въ сущность этическихъ нормъ, великіе символисты XIX столѣтія должны были казаться нарушителями существующихъ формъ морали.

О НАУЧНОМЪ ДОГМАТИЗМѢ.

Моя статья „О научномъ догматизмѣ" является непосредственно слѣдующей за вступительной; ея задача—подчеркнуть недостаточность научнаго міровоззрѣнія, гдѣ поставленъ вопросъ надъ самымъ смысломъ существованія; меня могутъ упрекать въ умаленіи науки; но я вовсе не умаляю великаго смысла науки тамъ, гдѣ ея задача—преобразить поверхность жизни; указывая на формализмъ научныхъ методъ, я вовсе не хочу этимъ сказать, что самая метода мѣняется; но измѣненіе методы

всегда зависитъ отъ новаго объекта изслѣдованія; тотъ же объектъ берется изъ опыта.

[1]) Мнѣ могутъ возразить на парадоксъ „о голубомъ произволѣ" парадоксомъ же: „голубой произволъ теперь уже вовсе не произволъ; туда отнынѣ устремляются десятки дирижаблей; скоро небесное пространство будетъ раздѣлено на участки; и въ каждомъ участкѣ надъ нашими головами повис259 по полицейскому"...

Не сомнѣваюсь въ томъ, что скоро „голубой произволъ" запестритъ стаями воздушныхъ извозчиковъ; но самое небо—лишь символъ иныхъ небесъ, гдѣ еще не пролеталъ ни одинъ дирижабль и гдѣ летаютъ вовсе не аэронавты.

[2]) Статья „О научномъ догматизмѣ" была впервые напечатана въ І-мъ выпускѣ сборника „Свободная совѣсть".

КРИТИЦИЗМЪ И СИМВОЛИЗМЪ.

Статья „Критицизмъ и символизмъ" была написана по поводу столѣтія со дня смерти Канта и появилась въ „Вѣсахъ" (1904 года, № 2). Съ тѣмъ, какъ обосновываетъ помѣщаемая статья символизмъ, авторъ теперь не согласенъ вовсе; на протяженіе шести лѣтъ рѣзко измѣнялись взгляды автора на Канта и Шопенгауэра. Авторъ помѣщаетъ эту статью лишь потому, что продолжаетъ считать Шопенгауэра величайшимъ художникомъ среди философовъ; преодолѣніе Шопенгауэромъ Канта заключается скорѣй въ паѳосѣ, чѣмъ въ основательномъ разборѣ кантіанства; въ сущности Шопенгауэръ говоритъ образами своей системы, а не доказательствами; но въ символическихъ образахъ Шопенгауэра столько глубины, прелести и подлинной мудрости (не доказательности), а въ эстетикѣ его столько пониманія красоты, что намъ понятно увлеченіе Шопенгауэромъ поэтовъ и художниковъ всѣхъ странъ; не имъ ли плѣнялись и Ницше, и Вагнеръ; до послѣдняго времени онъ плодотворно вліяетъ на міросозерцаніе художниковъ; и теперь, желая обосновать танецъ будущаго, Айседора Дёнканъ прибѣгаетъ въ своей статьѣ къ тезисамъ, выставленнымъ Шопенгауэромъ. Такое вліяніе Шопенгауэра на психологію художниковъ кроется не въ доказательности его системы, а въ наглядной убѣдительности нѣкоторыхъ ея образовъ; все это заставляетъ думать, что Шопенгауэръ чисто интуитивнымъ путемъ проникъ въ тайну искусства (въ чемъ онъ и признается, приступая къ анализу музыки), но не сумѣлъ раскрыть этой тайны логическимъ путемъ; и потому-то художественная его убѣдительность при логической несостоятельности снова и снова влечетъ къ нему; въ сущности

подъ „волей“ Шопенгауэръ разумѣлъ вовсе не волю, подъ представленіемъ—не представленіе; если бы перевести его неудачную терминологію въ термины болѣе удачные, его система оказалась бы и состоятельнѣй, и прекраснѣй; пока же тутъ мы имѣемъ дѣло съ манящими насъ контурами какихъ-то полуоткрытыхъ истинъ, не болѣе.

¹) Развитіе философскихъ взглядовъ автора пошло совершенно въ иномъ направленіи, отъ Шопенгауэра къ Канту и далѣе: къ нѣкоторымъ попыткамъ своеобразнаго пониманія Канта, какое мы наблюдаемъ во Фрейбургской школѣ философіи; этотъ путь отъ Канта къ Риккерту и далѣе вкратцѣ изложенъ въ статьѣ „Эмблематика смысла“.

О ГРАНИЦАХЪ ПСИХОЛОГІИ.

Статья до сихъ поръ не появлялась въ печати.

¹) Понятіе о субстанціи, какъ неизмѣнной основѣ явленій, очень древнее; болѣе спеціальную форму это понятіе получило въ спорахъ схоластической философіи; впослѣдствіи подъ понятіе субстанція подставляли другія понятія: причинность, матерія, сила; на энергетическомъ міровоззрѣніи недавняго прошлаго лежитъ отпечатокъ схоластической философіи; неспроста указываетъ Оствальдъ въ своей „Натурфилософіи“, что понятіе объ энергіи должно отнынѣ замѣнить собой понятіе о субстанціи; но вмѣстѣ съ тѣмъ, объединяя въ понятіи объ энергіи и акциденцію, Оствальдъ самое понятіе о субстанціи, какъ энергіи, дѣлаетъ шаткимъ. Эволюцію понятія о субстанціи прекрасно очерчиваетъ В. Вундтъ въ своей „Системѣ философіи“; понятіе причинности, по Вундту, первѣе понятія о субстанціи.

Проблема причинности въ философіи одна изъ наиболѣе центральныхъ проблемъ; вокругъ этой проблемы, какъ вокругъ оси, одно время вращалась вся философія; роль причинности, какъ центральной оси, вращающей построеніе философскихъ системъ, была подчеркнута работами Локка, Юма и Канта.

Декартъ признавалъ реальность причинности; понятіе о причинѣ у него приближается къ понятію о субстанціи („Метафизическія размышленія“ Спб. 1901). Спиноза уже склоняется къ пониманію причины, какъ основанія („Этика“). У Лейбница мы наблюдаемъ то же. У Канта причинность отнесена къ познавательнымъ формамъ; слѣдовательно, это — принципъ формальный; Кантъ — основатель критической философіи; но еще до Канта въ Англіи Локкъ нащупалъ почву для философскаго кри-

тицизма; Loккъ и Юмъ склонялись къ своеобразному пониманію пониманію причинности, какъ эмпирическаго закона.

Къ сочиненіямъ, вводящимъ насъ въ пониманіе важности вопроса о причинности, относятся между прочимъ слѣдующія: Кантъ „Критика чистаго разума", Юмъ „A Treatise of human Natur" (М. М. Троицкій выражается о Юмѣ въ томъ смыслѣ, что онъ показалъ наглядно, что схоластическая метафизика, выводя онтологію, космологію и телеологію изъ апріорныхъ началъ, впадаетъ въ „petitio principii"); къ сочиненіямъ, продолжающимъ дѣло Юма, слѣдуетъ отнести сочиненіе Броуна и „Систему Логики" Д. С. Милля. Кантово же пониманіе причинности продолжалось въ Рейнгольдѣ, Фихте Старшемъ („Наукоученіе"), Шеллингѣ („Философія природы"), Шопенгауэрѣ и Гегелѣ.

Вопроса о причинности блестяще касается въ своемъ сочиненіи „Система философіи" Вильгельмъ Вундтъ; интересно сочиненіе Шопенгауэра „О четверояком корнѣ закона достаточнаго основанія". Укажу еще на слѣдующія сочиненія, вводящія насъ въ основныя проблемы философіи:

H. Vaihinger. Commentar zu Kants Kritik der reinen Vernunft. Stuttgart. 1881.

М. М. Троицкій. Нѣмецкая психологія въ текущемъ столѣтіи.

A. Riehl. Der philosophische Kriticismus. Leipzig. 1876.

Reininger. Das Causalproblem bei Hume und Kant („Kantstudien").

König. Die Entwickelung des Causalproblems von Cartesius bis Kant. Leipzig. 1880.

O. Liebman. Kant und die Epigonen.

Виндельбандъ. Философія Канта.

Volkelt. Erfahrung und Denken. Hamburg. 1886.

Cohen. System der Philosophie. 2 Bände. 1900—4 г.

Cohen. Kant's Theorie der Erfahrung.

Lasswitz. Die Lehre Kant's von der Idealität des Raumes und der Zeit. 1883.

Koenig. Die Entwickelung des Causalproblems. 1888—90.

Volkelt. Kant's Erkenntnisstheorie. 1897.

Эйслеръ. Основныя положенія теоріи знанія.

Benno-Erdman. Kant's Kriticismus.

Schubert-Soldern. Grundlagen einer Erkenntnisstheorie.

Rickert. Der Gegenstand der Erkenntniss.

Laas. Idealismus und Positivismus.

Wartenberg. Kants Theorie d. Kausalität.

Виндельбандъ. Прелюдіи.

Зигвартъ. Логика.

Изъ русскихъ сочиненій, прекрасно вводящихъ насъ въ во-

просъ о причинности, рекомендую книгу Лопатина „Положительныя задачи философіи“ (2 тома). Изъ сочиненій, спеціально разбирающихъ проблему причинности у Канта и Юма, упомянемъ книгу Густава Шпетта „Проблема причинности у Юма и Канта“. Кіевъ. 1907.

И, конечно, вводитъ насъ въ кругъ идей современнаго кантіанства книга Челпанова „Проблема воспріятія пространства“ (2-ая часть).

[2]) Гербартъ—нѣмецкій психологъ начала XIX столѣтія—въ своей своеобразной психологіи отправлялся отъ англійскаго психолога Гертли и отчасти Канта и Фриза; значительную роль въ психологіи Гербарта играетъ теорія взаимнаго стѣсненія и подкрѣпленія представленій; эта теорія ложится въ основу его „статики“ и „механики“ духа; онъ находитъ возможнымъ измѣрять „крѣпость“ представленій; свою „статику“ онъ основополагаетъ на измѣреніи скорости теченія представленій; статика у него такимъ образомъ переходитъ въ динамику; методъ Гербарта пыталась пополнить и истолковать его школа; къ числу наиболѣе видныхъ гербартіанцевъ принадлежатъ Дробишъ и Фолькманъ. „Гербартова метафизика“—говоритъ Троицкій—„можетъ быть разсматриваема, какъ смѣсь двухъ теорій—монадологіи Лейбница и ученія Пристли (или друга его Митчеля) „о нематеріальной матеріи“, „т. е. о простыхъ, другъ друга непроницающихъ субстанціяхъ, изъ которыхъ слагается матерія“ („Нѣмецкая психологія“, II томъ, стр. 307).

Гербарту принадлежатъ слѣдующія сочиненія: „Lehrbuch der Psychologie“ 1816; „Psychologie als Wissenschaft, neu gegründet auf Erfahrung“; „Metaphysik und Mathematik“ 1824—25.

[3]) Однимъ изъ наиболѣе талантливыхъ представителей параллелистической доктрины въ психологіи является Гаральдъ Геффдингъ; Геффдингъ, какъ психологъ, соединяетъ въ себѣ основательность съ независимостью и свободой сужденій. Мы рекомендуемъ особенно его вниманію читателей, интересующихся вопросами психологіи; на русскомъ языкѣ есть переводъ нѣкоторыхъ его книгъ; Геффдингу принадлежатъ труды: „Очерки психологіи“, „Философскія проблемы“, „Философія религіи“, „Этика“, „Исторія новѣйшей философіи“; ему же принадлежитъ книга о Киркегорѣ: „Sören Kierkegaard som Filosof“.

[4]) Алоисъ Риль—одинъ изъ видныхъ неокантіанцевъ; онъ стоитъ по серединѣ между физіологическимъ истолкованіемъ Кантовой системы и крайними выводами нормативной философіи. Риль уже рѣшительно покидаетъ позицію Ланге („Исторія матеріализма“), но онъ не примыкаетъ въ рѣшительности своихъ вы-

водовъ ни къ марбургской школѣ философіи (Когэнъ, Наторпъ), ни къ фрейбургской (Риккертъ, Ласкъ, Христіансенъ); осторожность въ выводахъ характеризуютъ Риля; это качество подчасъ вліяетъ на оригинальность его философскаго творчества.

Изъ сочиненій Риля упомянемъ: „Beiträge zur Logik", „Der philosophische Kriticismus", „Теорія науки и метафизика" (есть русскій переводъ), „Введеніе въ современную философію".

[5]) Германъ фонъ Гельмгольцъ (1821—1891) знаменитый германскій физикъ и физіологъ; ему принадлежитъ честь научно формулировать принципъ сохраненія энергіи въ небольшой брошюрѣ, вышедшей въ 1847 году; брошюра называлась „Ueber die Erhaltung der Kraft" и появилась хотя и позднѣе статей врача Майера и техника Джоуля, трактовавшихъ тотъ же вопросъ, однако ходъ мыслей въ ней вполнѣ независимъ отъ упомянутыхъ изслѣдованій; законъ сохраненія энергіи въ области чистой механики уже въ сущности былъ извѣстенъ; онъ формулированъ въ теоремѣ живыхъ силъ въ серединѣ XVIII столѣтія Даніелемъ Бернулли. Гельмгольцу принадлежитъ честь формулировать его въ общемъ видѣ.

Гельмгольцъ написалъ замѣчательный трудъ по гидродинамикѣ „Ueber Integrale der hydrodinamischen Gleichungen, welche den Wirbelbewegungen entsprechen"; здѣсь развиваетъ онъ свою теорію о вихревомъ движеніи жидкости; по Гельмгольцу, жидкую массу въ движеніи можно представлять, какъ наполненную вихревыми шнурами; мысль о неразрушаемости вихревыхъ колецъ привела В. Томсона къ мысли о вихревыхъ атомахъ; формулы, заключающія въ себѣ принципъ сохраненія вихрей, были найдены Коши въ 1815 году; гидродинамическія изслѣдованія Г. опредѣлили научное развитіе мыслей Кирхгоффа. Г. же принадлежитъ рядъ работъ по физіологической оптикѣ (см. его трактатъ „Физіологическая оптика"); здѣсь благодаря изобрѣтенію имъ офталмоскопа была разработана цѣлая отрасль науки.

По акустикѣ ему принадлежитъ книга „Ученіе объ ощущеніяхъ тоновъ", въ которой онъ развиваетъ теорію консонанса; въ основѣ этой теоріи—сложность звуковъ, явленіе біеній, анализъ звука ухомъ и дѣйствіе прерывистыхъ раздраженій.

Г. Гельмгольцъ ученикъ знаменитаго физіолога Іоганна Мюллера; ему принадлежатъ между прочимъ слѣдующія работы по физіологіи: „О строеніи нервной системы у безпозвоночныхъ" (1842 г.), „О сущности гніенія и броженія" (1843), гдѣ онъ уже предвидитъ результаты бактеріологическихъ изслѣдованій; Гельмгольцъ далѣе примѣняетъ къ физіологіи точ-

ный методъ изслѣдованія, изобрѣтаетъ особый измѣрительный аппаратъ (міографъ) для опредѣленія промежутка между моментомъ раздраженія нерва и сокращеніемъ мышцы.

Съ 1874 года Г. занимаетъ кафедру физики въ Берлинѣ и дѣлается директоромъ физическаго института; съ того времени начинаются его работы по электричеству. Первыя работы относятся къ электродинамикѣ; послѣ того онъ работаетъ 16 лѣтъ въ области электролиза; здѣсь открываетъ онъ новую эру. Ему же принадлежитъ рядъ популярныхъ статей, среди которыхъ, между прочимъ, характеристики поэзіи Шиллера и Гете.

Въ своемъ основномъ трактатѣ о силѣ Гельмгольцъ, какъ мы сказали, совпалъ съ Майеромъ, врачемъ изъ Гейльбронна; брошюра Майера вызвала бурю гоненій. Интересно, что Майеру законъ сохраненія силы открылся впервые въ тотъ мигъ, когда, переѣзжая на кораблѣ океанъ, онъ созерцалъ разбушевавшуюся стихію; характерно, что міровыя открытія часто совершались сперва интуитивно, и только потомъ опытъ подтверждалъ интуицію; такъ, видъ падающаго съ дерева плода натолкнулъ Ньютона на мысль о законѣ тяготѣнія; извѣстно, что Архимедъ, садясь въ ванну, интуитивно открылъ облегченіе вѣса тѣла въ водѣ, равное вѣсу вытѣсненной жидкости.

[6]) Максуэллъ—знаменитый англійскій физикъ, первый проложившій мостъ между оптикой и электричествомъ; кромѣ того замѣчательны его выводы въ области электродинамики; онъ устранилъ, по мнѣнію Пуанкаре, всѣ трудности, выроставшія при объясненіи электродинамическихъ теорій Ампера и Гельмгольца; впослѣдствіи идеи Максуэлла въ этой области получили опытное подтвержденіе у Герца; теорія Лоренца завершаетъ труды Максуэлла и Герца въ области электродинамики; Лоренцъ вводитъ въ эту область понятіе объ электронѣ.

Вильгельмъ Оствальдъ—извѣстный нѣмецкій химикъ; авторъ классическаго учебника химіи и одинъ изъ серьезнѣйшихъ представителей такъ называемаго энергетическаго міропониманія; онъ разработалъ теорію іоновъ.

[7]) Вильгельмъ Вундтъ—извѣстный нѣмецкій психологъ и метафизикъ; въ психологіи онъ послѣдовательно развилъ и усовершенствовалъ физіологическій методъ изслѣдованія; онъ основалъ въ свое время психо-физіологическій институтъ, въ которомъ обучались многіе изъ выдающихся психологовъ Германіи; Вундтъ основатель и вдохновитель цѣлаго направленія въ психологіи; въ своемъ журналѣ „Philosophische Studien“ онъ энергично проводилъ свою точку зрѣнія. Въ метафизикѣ Вундтъ во многихъ положеніяхъ склоняется къ Шопенгауэру; его волюнтаристическая точка зрѣнія, будучи болѣе обоснована, нежели у Шопенгауэра, страдаетъ отсутствіемъ красоты и цѣльности. Вундтъ—

убѣжденный параллелистъ. Въ настоящее время школа Вундта въ Германіи не имѣетъ уже былого вліянія на умы; противники Вундта въ настоящее время Мюнстербергеръ, Штумпфъ, Липпсъ и др.

Изъ сочиненій Вундта отмѣтимъ: „Grundzüge der physiologischen Psychologie". 1880; „Vorlesungen über die Menschen;-und Thierseele". 1863; „Logik"; „Beiträge zur Theorie der Sinneswahrnehmung", „Völkerpsychologie". На русскомъ языкѣ имѣются переводы первыхъ двухъ упомянутыхъ его сочиненій; кромѣ того переведены его „Система философіи", „Этика" и „Естествознаніе и психологія".

[8]) По Лейбницу, чувство удовольствія и неудовольствія принадлежатъ къ „темнымъ" представленіямъ; они обязаны своимъ происхожденіемъ изъ безконечно малыхъ представленій.

[9]) По Куно Фишеру, безсознательное творчество у Фихте есть „основаніе и зерно сознанія"... „Сознаніе предполагаетъ въ себѣ безсознательную дѣятельность"... Благодаря безсознательной дѣятельности „Я—представляемый міръ".

[10]) „Актъ воли", говоритъ Шопенгауэръ, „и дѣйствіе тѣла не два различныхъ, объективно-познанныхъ состоянія, соединенныхъ связью причинности и состоящихъ въ отношеніи причины и дѣйствія; но они одно и то же, только данныя совершенно различными способами". („Міръ какъ воля и представленіе" II часть, § 18). У Шопенгауэра мистико-реалистическая концепція то восходитъ къ идеализму Веданты, то къ мистическому реализму Санкьи, а то просто къ матеріализму (см. его „О волѣ въ природѣ"). Въ этой двойственности, а пожалуй, и тройственности вся слабость метафизики Шопенгауэра.

[11]) Э. фонъ-Гартманъ—модный въ свое время философъ, авторъ многочисленныхъ сочиненій, изъ которыхъ наиболѣе интереснымъ является его „Философія безсознательнаго" (2 тома; —русскій переводъ). „Философія безсознательнаго" есть эклектическая попытка еще разъ примирить Шопенгауэра съ Фихте и естествознаніемъ; то обстоятельство, что Вл. Соловьевъ въ своемъ „Кризисѣ западной философіи" останавливается на Гартманѣ, какъ на философѣ, завершающемъ циклъ развитія отвлеченнаго міропониманія, значительно умаляетъ значеніе прекрасныхъ работъ Соловьева; отправляясь отъ Гартмана къ мистицизму, Вл. Соловьевъ здѣсь оставляетъ за собой позицію, вовсе не защищенную; Гартманъ психологически любопытенъ, но Гартманъ—не убѣдителенъ.

Кромѣ „Философіи безсознательнаго" на русскій языкъ переведена его „Современная психологія", представляющая собой интересную и удачную энциклопедію психоло-

гическихъ взглядовъ на безсознательное; изъ другихъ сочиненій Гартмана заслуживаетъ вниманія „Das Grundproblem der Erkenntnisstheorie".

[12]) Фехнеръ одинъ изъ наиболѣе горячихъ защитниковъ параллелистической докрины въ психологіи. Въ основномъ сочиненіи „Elemente der Phychophysik" (2 Theill. 1860) Фехнеръ далъ много для пониманія отношеній между раздраженіемъ органовъ чувствъ и ощущеніемъ: законъ Фехнера относительно зависимости ощущеній отъ раздраженій формулированъ Вундтомъ въ его „Ueber die Menschen und Thierseele" слѣдующимъ образомъ: ощущеніе возрастаетъ, какъ логариѳмъ раздраженія. Точку зрѣнія Фехнера опредѣляетъ цитата его, которую мы заимствуемъ изъ статьи Л. М. Лопатина „Параллелистическая теорія душевной жизни" („Вопр. фил. и псих." 1895 г., кн. 3): Фехнеръ говоритъ: „Если Лейбницъ сравниваетъ душу и тѣло съ двумя часами, которые согласно идутъ, никогда не отклоняясь другъ отъ друга, хотя и независимо одни отъ другихъ, благодаря совершенному устройству, данному имъ Богомъ,—то мы скорѣй думаемъ, что это одни часы, которые въ своемъ ходѣ самимъ себѣ являются, какъ существо духовное, опредѣляющее себя къ дѣйствію, а для посторонняго наблюдателя открываютъ картину столкновенія и движенія матеріальныхъ колесъ".

Фехнеръ пытался послѣдовательно провести психометрическій методъ въ психологіи; до него уже мы встрѣчаемся съ попытками въ этомъ направленіи у Вебера. У Фехнера образовалась группа послѣдователей.

Наиболѣе интересны и плодотворны работы Фехнера по эстетикѣ; онъ былъ основателемъ эмпирико-психологической эстетики („Vorschule der Aesthetik"; „Zur experimentalen Aesthetik"). Фехтеръ провѣрилъ законъ золотого дѣленія и нашелъ, что этотъ законъ не до конца точенъ. Фехнеръ устанавливаетъ рядъ эстетическихъ законовъ, выведенныхъ изъ опыта (законы эстетическаго порога, градаціи, единства въ многообразіи, ассоціаціи и т. д.) проф. Мейманъ вѣрно указываетъ на то, что недостаткомъ эстетики Фехнера является отсутствіе въ ней собственно эстетической точки зрѣнія.

[13]) Фортлаге—видный психологъ: ему принадлежитъ сочиненіе: „System der Psychologie als Naturwissenschaft"; Троицкій видитъ въ Фортлаге представителя той группы психологовъ, которые пытались примирить эклектическое направленіе въ философіи (вдохновитель этого теченія Фихте младшій) съ успѣхами физіологіи; онъ указываетъ на то, что Фортлаге соединяетъ

въ своей системѣ теорію взаимодѣйствія физическихъ силъ (теорія Грува) съ Фихте, Шеллингомъ, Гербартомъ и Фризомъ.

Съ другой стороны Вентцель указываетъ на діалектизмъ метода Фортлаге. Въ „System der Psychologie“ побужденіемъ опредѣляетъ Фортлаге само сознаніе; сознаніе отожествляется имъ со вниманіемъ.

[14]) Талантливый американскій психологъ Джемсъ является сторонникомъ пополненія и преобразованія метафизикой психологіи. Изъ сочиненій его упомянемъ, во-первыхъ: „The principles of Psychology“. Джемсъ указываетъ на то, что не только организмъ оказываетъ вліяніе на сознаніе, но и обратно: сознаніе оказываетъ прямое воздѣйствіе на организмъ. Вотъ что онъ говоритъ: „Отношенія между познающимъ субъектомъ и познавательнымъ объектомъ безконечно сложнѣе, и общепринятый, усвоенный натуралистами взглядъ на эти отношенія не выдерживаетъ критики. Эти отношенія могутъ быть окончательно выяснены только путемъ тонкаго метафизическаго анализа“... Далѣе Джемсъ заявляетъ: „Въ предѣлы эмпирической психологіи неудержимо вторгается философскій критицизмъ“; она, по мнѣнію Джемса, „въ данный моментъ представляетъ кучу сырого матеріала, порядочную разноголосицу во мнѣніяхъ и ни одного закона“... Джемсъ—сынъ сведенборгіанца и вмѣстѣ съ тѣмъ убѣжденный поклонникъ Джона Стюарта Милля; въ дальнѣйшихъ его сочиненіяхъ все болѣе и болѣе проглядываетъ интересъ къ вопросамъ религіи, мистики и оккультизма. Изъ сочиненій его еще упомянемъ: „Pragmatism“, „The will to believe“, „The varieties of religions experience“... Тѣмъ не менѣе психологія Джемса — экспериментальная психологія; независимо отъ спиритуалистическихъ тенденцій психологъ, по его мнѣнію, долженъ включать въ свои задачи физіологическія изслѣдованія. Джемсъ — вдохновитель цѣлаго теченія (такъ называемаго „прагматизма“).

Въ принципахъ построенія психологіи Джемсъ склоняется къ монадизму; относительно природы души Джемсъ высказывается въ пользу спиритуализма; значительное мѣсто Джемсъ отводитъ вниманію.

[15]) Альфредъ Фулье—ему принадлежитъ рядъ сочиненій подчасъ интересныхъ, подчасъ слабыхъ, среди которыхъ отмѣтимъ его сочиненія о Кантѣ и Платонѣ и два изслѣдованія „L'avenir de la métaphysique“ и „L'évolution des idées forces“. Фулье присуща неясность изложенія и сбивчивость въ терминологіи.

[16]) См. его статью „Семь міровыхъ загадокъ“.

[17]) Мюнстербергъ одинъ изъ выдающихся современныхъ психологовъ Германіи; онъ выступилъ съ критикой психологическихъ теорій Вундта; на основаніи ряда опытовъ онъ пытается опре-

вергнуть Вундтовское пониманіе параллелизма; въ этомъ отношеніи М. попадаетъ въ больное мѣсто теоріи Вундта: работы М. подчеркиваютъ неотчетливость въ работахъ Вундта; М. борется противъ метафизическихъ основъ Вундтовой точки зрѣнія; область эмпирической психологіи поэтому отожествляетъ онъ съ внѣшнимъ рядомъ параллелизма; но на самомъ дѣлѣ пониманіе психологіи его и глубже, и сложнѣе. Вотъ какъ характеризуетъ Мюнстерберга Ланге: „широкая ученость автора (онъ докторъ философіи и докторъ медицины), смѣлость и ясность въ постановкѣ задачъ и опытовъ и искусное пользованіе самонаблюденіемъ сразу поставили Мюнстерберга въ рядъ первыхъ психологовъ нашего времени".

[18]) Христофъ Зигвартъ (1830—1904) авторъ замѣчательнаго сочиненія „Логика" (2 тома, есть русскій переводъ). Зигвартъ сторонникъ гносеологическаго обоснованія логическихъ проблемъ; онъ много сдѣлалъ для освобожденія проблемъ логики отъ всяческаго психологическаго привкуса; Зигвартъ понимаетъ, что теорія знанія въ свою очередь ведетъ къ метафизикѣ; Зигвартъ строитъ свою логику съ точки зрѣнія ученія о методѣ; онъ относится отрицательно къ психофизическому параллелизму: детерминизмъ признаетъ онъ методическимъ требованіемъ психологіи „и все же онъ не можетъ согласиться съ нимъ, такъ какъ съ этой теоріей, повидимому, не согласуются неоспоримыя особенности фактической волевой жизни". Такъ говоритъ о немъ Генрихъ Мейеръ. Среди сочиненій Зигварта, кромѣ „Логики", отмѣтимъ слѣдующія: „Schleiermachers Erkenntnisstheorie" 1857; „Schleiermachers psychologische Voraussetzungen"; „Kleine Schriften" (2 Bände); „Logische Fragen"; „Vorfragen der Ethik"; „Die Impersonalien. Eine Logische Untersuchung".

[19]) Липпсъ—извѣстный мюнхенскій психологъ и теоретикъ въ области эстетики; убѣжденный и послѣдовательный „психологистъ" въ спорѣ о приматѣ теоріи знанія надъ психологіей; психологія по Липпсу есть ученіе о содержаніяхъ; источникъ же сознанія — вчувствованіе. Липпсу принадлежитъ оригинальная теорія зрѣнія; здѣсь онъ является противникомъ теоріи мускульныхъ ощущеній, расходясь съ Бэномъ, Вундтомъ и Гельмгольцемъ. Изъ трудовъ Липпса упомянемъ: „Психологическіе этюды", „Основныя факты душевной жизни", „Психологія", „Основные проблемы этики".

Матерія является по Липпсу предѣльнымъ понятіемъ: „Мы говоримъ о матеріи, о силахъ и объ энергіи; намъ кажется, что мы понимаемъ подъ этимъ нѣчто, и тѣмъ не менѣе, мы подъ этимъ ничего не понимаемъ"... „Мы говоримъ о реальномъ „я"

и о реальныхъ психическихъ процессахъ и также ничего не разумѣемъ подъ этимъ"... „Единство міросознанія есть то, въ чемъ и черезъ что существуютъ индивидуальныя сознательныя единицы, подобно тому, какъ мои мысли и хотѣнія черпаютъ свое бытіе во „мнѣ" и чрезъ „меня"... „Реальное „я" есть ничто иное, какъ транцендентное для меня міровое „я" въ... данномъ индивидуальномъ сужденіи"... „Требованія, которыя я признаю въ идеяхъ о реальномъ „физическомъ" мірѣ и о психической реальности, я назвалъ требованіями быть моимъ содержаніемъ сознанія... это требованіе „представлять". Однако, міросознаніе есть не только представленіе, но также — хотѣніе и дѣланіе. Переживаніе міросозерцанія не воспріемлющее, а творческое (курсивъ мой); оно состоитъ въ поставленіи цѣли и въ цѣлесообразной дѣятельности"... „Міровой процессъ состоитъ въ наростаніи духовной энергіи"...

Отъ причиннаго изслѣдованія мы переходимъ по Липпсу къ волюнтаристически-телеологическому.

Липпсъ развиваетъ чисто психологическій методъ въ эстетикѣ; по его мнѣнію, задача эстетики—внутренній анализъ переживаній; Липпсъ развиваетъ теорію „вчувствованія". Въ этомъ пунктѣ эстетика Липпса—одна изъ наиболѣе интересныхъ эстетикъ современности.

Липпсъ занимается также вопросомъ о классификаціи искусствъ.

Сочиненія Липпса по эстетикѣ суть слѣдующія: „Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen"; „Komik und Humor"; „Der Streit über die Tragödie"; „Von der Form der ästhetischen Apperzeption"; „Psychologie und Aesthetik"; „Aesthetik" въ „Kultur der Gegenwart".

[20]) Шуппе представитель имманентной школы философіи.

[21]) Кюльпе—философъ, вышедшій изъ школы Вундта, примыкающій къ Авенаріусу. Въ своемъ „Grundriss der Psychologie" онъ удачно примѣняетъ экспериментальный методъ Вундта къ анализу высшихъ душевныхъ функцій.

[22]) См. его „Введеніе въ философію". Кстати: для лицъ съ философіей вовсе незнакомыхъ и желающихъ оріентироваться въ философскихъ проблемахъ рекомендуемъ слѣдующія книги: Челпановъ „Введеніе въ философію", Паульсенъ „Введеніе въ философію", Виндельбандъ „Исторія философіи" (3 тома), Ланге „Исторія матеріализма", Виндельбандъ „Прелюдіи", Виндельбандъ „Философія въ нѣмецкой духовной жизни XIX столѣтія", Вл. Соловьевъ „Критика отвлеченныхъ началъ", Геффдингъ „Философскія проблемы". Для лицъ, интересующихся гносеологической проблемой, ...

начала рекомендуемъ: Христіансенъ „Психологія и теорія познанія“, А. Риль „Введеніе въ современную философію“. Для лицъ, желающихъ ознакомиться съ библіографіей, рекомендуемъ „Исторію философіи“ Ибервегъ-Гейнце.

[23]) Вундтъ въ „Основаніяхъ физіологической психологіи“ приводитъ три группы воззрѣній на чувство: 1) Чувство есть особое проявленіе способности познанія: это направленіе съ одной стороны выразилось въ философіи Лейбница, съ другой стороны—въ эмпиризмѣ Локка, и отразилось въ англійской школѣ (Джемсъ Милль, Гербертъ Спенсеръ, Ал. Бэнъ); въ другомъ направленіи къ этой группѣ воззрѣній на чувство склоняется метафизика Гегеля; близко къ этому воззрѣніе нѣкоторыхъ физіологистовъ (напр. Вебера). 2) Чувство возникаетъ изъ взаимодѣйствія представленій: сюда относимы психологіи Гербарта, Бенеке и др. 3) Чувство есть субъективное дополненіе объективныхъ ощущеній и представленій:—(Платонъ, Аристотель, Кантъ; сюда относима теорія знанія, если ее признать психологической дисциплиной.

Относительно зрительныхъ представленій существуетъ двѣ теоріи—нативистическая и генетическая; первая предполагаетъ врожденность пространственныхъ представленій; вторая распадается по Вундту на логическую теорію и ассоціативную. Вундтъ слѣдующимъ образомъ группируетъ философовъ, психологовъ и физіологовъ: 1) Нативисты: Декартъ, Локкъ, Кантъ, Іоганнъ Мюллеръ, Фолькманъ, Классенъ, Шопенгауэръ, Брюкке, Дондерсъ, Нагель, Герингъ, Штумпфъ. 2) Генетисты: Лейбницъ, Беркли, Кондильякъ, Лотце, Гельмгольцъ, Дж. Ст. Милль, шотландская школа, Гербартъ, Бэнъ.

Челпановъ въ первой части „Проблемъ воспріятія пространства“ даетъ оригинальную классификацію теорій пространства, основанныхъ на признакѣ производности. Производность авторъ отличаетъ отъ врожденности. Первоначальная и наиболѣе доступная разность между врожденностью и производностью опредѣляется наличностью степеней врожденности и отсутствіемъ этихъ степеней производности пространства. Подъ группу теоріи непроизводности авторъ подводитъ генетизмъ. Группа производности распадается на теорію сліянія, ассоціаціи, локальныхъ знаковъ, синтеза и наконецъ на теорію апріористическую. Этой послѣдней посвященъ разбираемый трудъ („Проблема воспріятія пространства“. Часть 2-я). И поскольку апріоризмъ тѣсно связанъ съ именемъ Канта, постольку данный трудъ посвященъ правильному пониманію кантовскихъ проблемъ. Въ этомъ его неоцѣнимая заслуга.

Психологическая теорія генетизма разсматриваетъ пространство, какъ продуктъ комбинаціи ощущеній; теорія нативизма относитъ воспріятіе пространства къ первымъ сознательнымъ впечатлѣніямъ. Съ этой послѣдней обыкновенно сближали Кантову проблему пространства. Но по Челпанову нативизмъ современныхъ психофизіологій не имѣетъ ничего общаго съ апріоризмомъ Канта. Глубоко и рѣзко подчеркивается грань между психологіей и теоріей познанія. Авторъ примыкаетъ къ Рилю, Когену, Виндельбанду, Файгингеру, Кёнигу и, наоборотъ, становится въ оппозицію къ І. Мюллеру, Мейнерту, Гельмгольцу, Штумпфу, Герингу, Ланге. Но является ли отдѣленіе гносеологіи отъ психологіи необходимымъ? Быть можетъ, такое отдѣленіе—абстракція? Быть можетъ, возможность гносеологіи опредѣляется необходимыми психологическими предпосылками? Во всякомъ случаѣ эти предпосылки не могутъ корениться въ области эмпирической психологіи. А разъ это такъ, то общеобязательныя психологическія предпосылки должны лежать внѣ науки, внѣ теоріи познанія. Остается область независимыхъ переживаній, освобожденныхъ отъ научнаго опыта. Но организація такихъ переживаній въ систему непроизвольно символична, а организація символовъ непроизвольно религіозна. Говоря же о символическихъ предпосылкахъ критицизма, мы переходимъ въ область, настолько удаленную отъ области научной психологіи, что едва ли возможно называть эти предпосылки психологическими. Во всякомъ случаѣ между обѣими психологіями образуется перерывъ, не могущій быть ничѣмъ наполненнымъ. Челпановъ дѣлаетъ уступку взгляду о психологическомъ основаніи критицизма, измышляя какую-то трансцендентальную психологію. Во всякомъ случаѣ такая психологія, нося неизбѣжно описательный характеръ, приближалась бы къ художественной интуиціи. Мюнстербергъ прекрасно подчеркиваетъ пропасть между научной и описательной психологіей.

Пространство, по Челпанову, предполагаемое способностью координировать представленія, есть порядокъ, отвлеченный отъ содержанія. Оно есть чистая интуиція. Чистая интуиція для Канта не находится въ сознаніи первоначально, а пріобрѣтается. Отдѣльный индивидуумъ является какъ бы творцомъ апріорнаго познанія. Въ такомъ освѣщеніи Кантъ во всякомъ случаѣ ближе къ генетизму, нежели къ нативизму, вслѣдствіе чего усложняется обычный взглядъ на апріорность: пространственность сводится къ понятію о пространствѣ. Форма пространства, по Челпанову, кажется готовой лишь потому, что мы можемъ разсматривать ее независимо отъ какого бы то ни было отдѣльнаго содержанія. Ощущенія, располагаясь въ порядкѣ этой формы, даютъ иллюзію предсуществованія формы. Такое пониманіе пространства, отчетливо выдѣляя нѣкоторыя мѣста „Критики чистаго разума“, подчеркиваетъ неопре-

ленность кантовскаго взгляда на пространство, потому что другія мѣста идутъ въ разрѣзъ съ вышеупомянутымъ толкованіемъ.

Интересенъ разборъ геометрическихъ взглядовъ на пространство. Въ связи съ развитіемъ современныхъ неогеометрій и возможностью разнообразныхъ пространственныхъ отношеній стоитъ взглядъ на эмпирическое происхожденіе пространства. Челпановъ отрицаетъ такой взглядъ; онъ опирается при этомъ на возможность перевода разнообразныхъ пространственныхъ формъ въ формы Эвклидовой геометріи и на взгляды Рёсселя, отдѣляющаго психологическую точку зрѣнія отъ гносеологической. Внѣположность пространства еще не есть его измѣряемость. Внѣположность опирается на такъ называемую проективную геометрію, на основаніи аналитической теоріи группъ преобразованій, дающую возможность трактовать пространственныя формы въ общемъ видѣ. Логически подчинена ей метрическая геометрія, основанная на подмѣнѣ внѣположности—этого главнаго качества пространственности—координатами, намѣчаемыми для измѣренія; пространство, какъ апріорная интуиція, ускользаетъ изъ поля нашего разсмотрѣнія, подмѣняясь категоріей количества; общегеометрическій смыслъ пространства подмѣняется аналитическимъ. Исторически метрическая геометрія предшествуетъ проективной. Проективная геометрія оперируетъ съ понятіями качественнаго сходства фигуръ; апріорныя понятія покоятся на ея основахъ. Въ метрической геометріи апріоризмъ лишь отчасти включенъ въ эмпирическія данныя.

Вопросъ о соотвѣтствіи пространству чего-то реальнаго не совпадаетъ для Челпанова съ вопросомъ о вещи въ себѣ. „Понятіе о предметѣ, воздѣйствующемъ на наши чувства“, говоритъ онъ, „у Канта является въ двухъ значеніяхъ. Подъ предметомъ онъ одинъ разъ понимаетъ „эмпирическій“ предметъ въ смыслѣ явленія, въ другой разъ подъ нимъ онъ понимаетъ „трансцендентный“ предметъ“. II-я часть, стр. 404).

Отсюда два рода пониманія вещей въ себѣ: или вещь въ себѣ есть нѣчто мыслимое (Кёнигъ, Риккертъ, Лассвицъ, Когенъ, Виндельбандъ); или необходимы объективныя основанія порядка мышленія, лежащія въ транс-субъективномъ мірѣ. Чувственныя качества въ подобномъ случаѣ являются у Челпанова символами нѣкоторыхъ реальностей. Но противъ послѣдняго пониманія вещей въ себѣ можно многое возразить Челпанову. Не имѣемъ ли мы тутъ дѣло съ перенесеніемъ понятія о нѣкоторой основѣ, какъ сущности, въ область ей чуждую—перенесеніе, основанное на той же ошибкѣ, какая лежитъ въ расширеніи понятія причины въ космологическомъ доказательствѣ. Законъ основанія, приближаясь къ областямъ духа, не подчиненнымъ ему, образуетъ предѣльное отрицательное понятіе о вещи въ себѣ на границахъ своего при-

мѣненія для того, чтобъ въ свою очередь впослѣдствіи опираться на это предѣльное понятіе, какъ на нѣкоторую реальную основу. Это соображеніе предостерегаетъ насъ отъ пониманія вещи въ себѣ, какъ нѣкоей трансцендентной реальности.

Къ числу наиболѣе важныхъ выводовъ относится взглядъ Челпанова на телеологическій принципъ, какъ на необходимую предпосылку критицизма. Тутъ, по нашему глубокому убѣжденію, критицизмъ чрезъ телеологію связуется съ символизмомъ, ибо символизмъ, будучи необходимой предпосылкой телеологіи, увѣнчиваетъ зданіе, фундаментомъ котораго является критицизмъ.

Къ числу недочетовъ книги относится неувѣренность въ выводахъ; частыя ссылки на различныхъ авторовъ порой разбрасываютъ мысль автора вмѣсто того, чтобы сосредоточить ее. Бросается въ глаза запутанность изложенія геометрическихъ теорій. Есть неточности въ передачѣ разбираемыхъ мнѣній; обращаетъ вниманіе, напримѣръ, отнесеніе взгляда Когена къ мыслителямъ, разсматривающимъ вещь въ себѣ и для себя, какъ нѣчто абсолютно мыслимое. По мнѣнію лицъ, спеціально изучающихъ литературу о Кантѣ, такое отнесеніе есть вмѣстѣ съ тѣмъ и упрощеніе взгляда Когена.

Эти частныя неточности не могутъ заслонить огромныя достоинства книги, являющейся цѣннымъ вкладомъ въ современную философскую литературу. Можно смѣло сказать, что разбираемый трудъ относится къ наиболѣе серьезнымъ русскимъ трудамъ по философіи.

Относительно воли Вундтъ указываетъ на двѣ группы воззрѣній: 1) Воля независима отъ представленій: Вольфъ, Кантъ, Шопенгауэръ, Гартманъ; 2) Воля выводится изъ способности представленій и познанія: Спиноза, Лейбницъ, Гербартъ, Бэнъ.

[24]) Лэдду принадлежитъ сочиненіе „Elements of Phisiologikal Psychology“ 1887. Лэддъ сторонникъ метафизическаго истолкованія проблемъ психологіи; высокаго мнѣнія о немъ Челпановъ.

[25]) Доктрина психофизическаго параллелизма тѣсно связана съ монизмомъ; отличіе психофизическаго параллелизма отъ психофизическаго монизма характеризуетъ Челпановъ слѣдующимъ образомъ: „Эмпирическій параллелизмъ есть эмпирическое ученіе, которое только констатируетъ существованіе опредѣленнаго соотвѣтствія между психическими и физическими явленіями; психофизическій же монизмъ стремится объяснить такое соотвѣтствіе при помощи признанія ихъ единства“. Другими словами, параллелистъ можетъ еще быть не монистомъ; психофизическій монизмъ предполагаетъ параллелизмъ. Такъ Авенаріусъ, по Челпанову, параллелистъ, а Вундтъ въ эмпири-

ческой психологіи параллелистъ, въ метафизикѣ же монистъ; Геффдингъ, оставаясь параллелистомъ, допускаетъ монизмъ; Фехнеръ же является монистомъ. Въ числѣ противниковъ параллелизма находится нынѣ такой выдающійся психологъ, какъ Штумпфъ; Штумпфъ указываетъ на то, что законъ сохраненія энергіи сводится къ закону превращенія энергій: психическая энергія переходитъ въ физическую. Штумпфъ убѣжденный защитникъ описательной психологіи; ему принадлежитъ изслѣдованіе „Ueber den psychologischen. Ursprung der Raumvorstellung". 1873. Въ этомъ сочиненіи онъ доказываетъ прирожденность сѣтчаткѣ чувства пространства. Его теорія приближается то къ Герингу, то къ Нагелю. Ему же принадлежатъ слѣдующія изслѣдованія: „Psychologie und Erkenntisstheorie", „Tonpsychologie". Штумпфъ писалъ и по эстетикѣ: „Beiträge zur Aesthetik und Musikwissenschaft". 1898.

[26]) Для ближайшаго знакомства съ Кантомъ рекомендуемъ слѣдующія пособія: 1) К. Штанге: „Ходъ мыслей въ Критикѣ чистаго разума" пер. Б. А. Фохта. 2) А. Гольдеръ: „Изложеніе теоріи познанія Канта" (готовится къ печати). 3) Г. Когенъ: „Комментарій къ критикѣ чистаго разума" (готовится къ печати). 4) Виндельбандъ: „О Кантѣ" (есть русск. переводъ). 5) Куно Фишеръ: „Исторія новой философіи" (томы IV и V). 6) Когенъ: „Kant's Theorie der Erfahrung". 7) Vaihinger: „Commentar zu Kant's Kritik der reinen Vernunft". 8) Volkelt: „Kant's Theorie der Erfahrung". 9) Liebman: „Kant und die Epigonen". 10) Lasswitz: „Die Lehre Kant's von der Idealität des Raumes und der Zeit". 11) Wartenberg: „Kant's Theorie der Kausalität". 12) Челпановъ: „Проблема воспріятія пространства". 13) Benno-Erdman: „Kant's Kriticismus. 14) C. Renouvier „Critique de la doctrine de Kant".

Въ любой наукѣ накопились горы необработанныхъ матеріаловъ, и контуры всѣхъ наукъ стали неопредѣленны и смутны; раздались голоса, все настойчивѣй требовавшіе отчета о руководящей нити научнаго міровоззрѣнія. Наука вновь столкнулась съ философіей. Физическія проблемы стали вновь превращаться въ метафизическія. Гносеологическіе вопросы съ одинаковой настойчивостью встаютъ и передъ взоромъ спекулятивнаго мыслителя, и передъ взоромъ ученаго. Вопросъ объ отысканіи объединяющаго начала сталъ вопросомъ о научно-философскомъ синтезѣ. На границахъ между отдѣльными дисциплинами наукъ съ одной стороны и философіей съ другой возникъ ложный конфликтъ методовъ. Прежде нежели вопросъ о методологической раздѣльности равноправныхъ методовъ науки и философіи былъ рѣшенъ въ томъ или

иномъ опредѣленномъ смыслѣ, стали возникать сложныя, научно заряженныя, но философски не опредѣлившіяся до конца системы, служащія звеньями между безсистемной очевидностью научныхъ истинъ и систематическимъ, проведеннымъ до конца философскимъ критицизмомъ. Эти системы, какъ ископаемые чудовищные ихтіозавры и птеродактили, предваряютъ будущія несокрушимыя системы.

Къ такимъ еще неумѣлымъ, но грандіознымъ и чреватымъ будущимъ попыткамъ синтеза слѣдуетъ отнести блестящіе труды знаменитаго Вильгельма Вундта. Слѣдуетъ помнить, что именно изъ этихъ глыбъ научнаго матеріала, еще плохо отесанныхъ философскою мыслью, вырастутъ несокрушимые пьедесталы будущей статуи Свободы, вознесенной надъ міромъ со свѣточемъ мистическаго знанія въ рукахъ. Далеко не правы поэтому тѣ, которые отыскиваютъ у Вундта только гносеологическіе промахи (смѣшеніе гносеологіи съ ея критикой) и не видятъ, что его философскій путь чреватъ будущими обобщеніями. Недаромъ многіе указываютъ на связь философіи Вундта съ Шопенгауэровскимъ волюнтаризмомъ. Въ этой связи коренятся для Вундта и богатая почва для геніальныхъ полетовъ мысли, и всѣ ощутительнѣйшіе его промахи, ибо онъ принужденъ разсматривать физіологически теорію Шопенгауэра, для котораго физіологія не была существеннѣйшимъ дополненіемъ его системы, высокой и стройной, какъ сѣверная ель; нѣтъ, физіологическіе экскурсы Шопенгауэра были для него золотыми картонажами—елочными украшеніями, а не чѣмъ инымъ. Уже тотъ фактъ, что Шопенгауэръ отправлялся отъ Кантовской гносеологіи, пристраивая къ ней свою все еще метафизическую (хотя и болѣе вѣроятную) гипотезу, переноситъ вопросъ о характерѣ гносеологіи Шопенгауэра къ Канту. Вопросъ сводится къ тому, понималъ ли Кантъ свои формы познанія, какъ функціи сужденія. Но рядъ блестящихъ изслѣдователей Канта опровергаетъ этотъ взглядъ. Слѣдовательно, Шопенгауэръ, опираясь на Канта, не могъ уже вернуться къ эмпирико-психологическому пониманію вопросовъ гносеологіи. Если же онъ шелъ въ сторону отъ этого пониманія, то только къ реализму, но трансцендентному. Въ этомъ вся суть. Слѣдовательно, между волюнтаризмомъ Шопенгауэра и его научной оправой у Вундта лежитъ непереступаемая бездна. И призрачный мостъ аналогіи не уничтожитъ этой бездны. Этого не видитъ Вундтъ, и отсюда коренной недостатокъ всѣхъ его работъ, полныхъ блеска, таланта, эрудиціи.

Блестящая схема взаимнаго отношенія принциповъ причинности и цѣлесообразности, приведенныхъ къ формальному единству въ отвлеченномъ логическомъ разсмотрѣніи и противоположно направленныхъ при эмпирическомъ разсмотрѣніи, не искупитъ гносеологическихъ погрѣшностей такого разсмотрѣнія. Вѣдь формальный принципъ долженъ опираться на нѣчто реальное, является ли

опорная реальность эмпирически данной, или трансцендентальнымъ единствомъ. Въ первомъ случаѣ общеформальный принципъ, совмѣщающій причинность съ телеологіей суживается до динамическаго пониманія, во второмъ этотъ же принципъ, въ качествѣ телеологіи, расширясь въ символическіе постулаты, получаетъ въ нихъ свое послѣднее завершеніе и опору. Исходя изъ идеальной однородности общаго принципа познанія, мы необходимо переходимъ къ методологическому отграниченію причинности отъ телеологіи. Вундтъ, поступая обратно, неопредѣленно смѣшиваетъ методы естествознанія и психологіи. Новѣйшіе изслѣдователи отъ научной и эмпирической психологіи, которыя сводимы вообще къ физіологіи, отдѣляютъ еще психологію описательную и трансцендентальную. Первый родъ психологіи отходитъ къ естествознанію. Второй родъ и образуетъ собственно психологію, отграниченную критицизмомъ и приближающуюся то къ религіозной и художественной интуиціи, то къ гносеологіи. Такое отграниченіе производитъ коренное размежеваніе областей естествознанія и собственно психологіи. Такая раздѣльность отсутствуетъ у Вундта, и поэтому эвристическій принципъ психофизическаго параллелизма проводится неожиданно и сбивчиво.

Бенеке пытался въ основныхъ началахъ своей психологіи разработать элементы Гербартовской психологіи; также вліялъ на него и Фризъ; но съ другой стороны на немъ замѣтно вліяніе англійскаго психолога Брауна; своей теоріей о психическихъ способностяхъ онъ отчасти примыкаетъ къ Гербарту: психическія способности для него суть сложныя способности; элементарныя способности суть стремленія; Троицкій говоритъ: „На примитивныя силы и впечатлѣнія Бенеке смотрѣлъ почти глазами химика. Силы и впечатлѣнія суть независимыя субстанціи, которыя, соединяясь вмѣстѣ, даютъ сознаніе“. Сочиненія Бенеке суть слѣдующія: „Lerhbuch der Psychologie als Naturwissenschaft“. 1833, „Die neue Psychologie“. 1845, „Pragmatische Psychologie“ (2 Bände), „Psychologisch pädagogische Abhandlungen und Aufsätze“, 1877, „System der Logik“.

ЭМБЛЕМАТИКА СМЫСЛА.

Статья печатается впервые. Небольшая часть ея (въ неразработанномъ видѣ) была прочтена въ публичной лекціи въ „Религіозно-философскомъ о-вѣ“ въ Москвѣ подъ заглавіемъ

„Религія и символизмъ“. Впослѣдствіи статья была развита и переработана. Въ этой статьѣ я вовсе не пытаюсь дать теоретическое обоснованіе символизма; теоретическое обоснованіе символизма слишкомъ отвѣтственно; такое обоснованіе стоитъ въ связи съ критической переоцѣнкой основныхъ гносеологическихъ предпосылокъ дѣйствительности; по моему глубокому убѣжденію еще не настала пора построенія системы символизма; въ настоящее время возможны лишь пролегомены къ такой системѣ; но я вовсе не разсматриваю свою статью, какъ „пролегомены къ теоріи символизма“; пожалуй статью эту можно охарактеризовать, какъ „пролегомены къ пролегоменамъ“; ея задача нѣсколько распутать сложную сѣть ложныхъ представленій о символизмѣ вообще и о символизмѣ нѣкоторыхъ теченій современности, проявляющихся частью въ искусствѣ, частью въ религіозно-философской мысли; задача этой статьи подчеркнуть связь, обнаруживаемую между эволюціей нѣкоторыхъ философскихъ теченій въ сторону трансцендентальнаго эмпиризма и мистическаго реализма и эволюціей нѣкоторыхъ представленій о сущности художественнаго и религіознаго творчества въ литературной школѣ такъ называемыхъ модернистовъ и символистовъ. Если мнѣ удалось охарактеризовать эту связь, я считаю задачу предлагаемой статьи выполненной.

[1]) Вопросъ о субстанціи и акциденціи—основной вопросъ, вокругъ котораго вращалась мысль средневѣковыхъ схоластиковъ; разбирая сущность этихъ споровъ, Оствальдъ пытается объяснить противорѣчіе между понятіемъ субстанціи и понятіемъ акциденціи, объединяя то и другое въ понятіи энергіи; но такое объединеніе есть въ сущности возвращеніе къ схоластикѣ, слегка замаскированное современной научной терминологіей. Метафизическое понятіе энергіи, какъ основы явленій, ничѣмъ не отличается у Оствальда отъ всякихъ иныхъ метафизическихъ понятій, ибо его понятіе объ энергіи пріобрѣтаетъ неустойчивый смыслъ: это ни механическая энергія, ни психическая энергія; монизмъ объясненія множественности феноменовъ достигается монизмомъ словопроизводства; въ сущности энергіи Оствальда суть несовпадающія другъ съ другомъ сущности.

[2]) Понятіе о субстанціи развивалось въ схоластической философіи средневѣковья; мистицизмъ и діалектика тѣсно переплелись въ схоластикѣ; сначала въ схоластикѣ преобладаетъ платонизмъ (Скоттъ Эригена, Ансельмъ); потомъ явился аристотелизмъ (Росцелинъ); между этими ученіями стоитъ ученіе Абеляра; аристотелевская линія вытягивается у Альберта Великаго, у Ѳомы Аквината (doctor angelicus), появляются труды Р. Бэкона (doctor mirabilis), Раймонда Луллія, Дунса Скотта, выступившаго какъ противникъ Ѳомы Аквината; въ началѣ XIV вѣка упадокъ схоластики

еще она сильна у Оккама (doctor invincibilis). На смѣну схоластики идетъ свѣжая струя германскаго мистицизма. Появляются Экхартъ и Рэйсбрукъ.

3) Астрологія, какъ наука, находилась въ тѣсномъ соприкосновеніи со всѣмъ строемъ каббалистическихъ и магическихъ ученій. По ученію Гермеса-Тота Слово создало міръ; Мысль и Слово создаютъ всемогущество; изъ него исходятъ семь духовъ, проявляющихся въ семи сферахъ; въ этихъ сферахъ проявляются всѣ существа вселенной; проявленія семи духовъ въ семи сферахъ образуютъ судьбу: эти сферы суть *концентрическіе круги по отношенію* къ Божественной мысли; какъ видно, здѣсь въ основѣ астрологіи уже ложится ученіе о Логосѣ; человѣкъ созданъ по образу и подобію Бога; послѣ смерти его душа поднимается по семи кругамъ; вмѣстѣ съ тѣмъ уже въ самомъ человѣкѣ заложены семь ступеней развитія; астрологія здѣсь неотдѣлима отъ антропологіи; макрокосмъ переходитъ въ микрокосмъ; каждый человѣкъ (Адамъ земной) есть въ нѣкоторомъ смыслѣ Адамъ-Кадмонъ (Космосъ); семь духовъ покровителей суть семь Элогимовъ Каббалы, семь Архангеловъ Апокалипсиса, семь Ангеловъ халдеевъ (Габріэль, Рафаэль, Анаэль, Михаэль, Самаэль, Захаріэль, Орифіэль), семь первыхъ ангельскихъ ступеней (Ангелы, Архангелы, Начала, Власти, Престолы и т. д.), семь планетныхъ геніевъ (Пи-Іо, Пи-Гермесъ, Пи-Зевсъ, Суротъ, Пи-Рей, Эртози, Ремфа); каждая изъ планетъ есть подножіе планетнаго генія и вмѣстѣ его эмблема; міръ есть соединеніе микро-и макрокосмическихъ идей; бытіе есть символъ творческой мысли (сравни Риккертовскую философію). Въ основаніи астрологіи лежала прекрасная символическая система, согласная съ Гётевскимъ „все преходящее есть лишь подобіе“; эта символическая система, взятая какъ система переживаній, развертывалась въ мистеріи; эта же система, примѣненная къ магіи, развертывалась, какъ каббалистика; ея приложеніе къ антропологіи являлось основаніемъ теоріи гороскопа; въ этомъ смыслѣ астрологія была вѣнцомъ системы метафизическихъ, каббалистическихъ и теургическихъ наукъ; опытныя науки перекрещивались въ ней съ науками тайными въ одну недѣлимую цѣльность; поэтому въ Египтѣ къ занятію астрологіей могли приступить только тѣ изъ неофитовъ, которые достойно прошли искусъ въ мистеріяхъ; методъ обученія здѣсь былъ устный подъ руководствомъ жреца.

Соотвѣственно съ семью послѣдовательно проявляемыми принципами человѣческаго развитія, сосуществующими однако потенціально въ микрокосмѣ человѣческой души, символизировались и семь сферъ планетъ; человѣкъ, какъ и Космосъ,—символъ нѣкоего единства; вся исторія человѣческаго развитія претерпѣваетъ семь временныхъ историческихъ фазъ: семь историческихъ расъ смѣня-

ютъ другъ друга по ученію современныхъ теософовъ, заявляющихъ, что они наслѣдники тайнаго знанія древнихъ; эти расы: Преадамитская, Лемурійская, Гиперборейская, раса Атлантовъ; пятая раса—наша; каждая раса имѣетъ семь подрасъ: для нашей расы теософы называютъ семь этаповъ развитія, связанныхъ съ различными странами; первая подраса связана съ Индіей; вторая съ центральной Азіей; третья съ Египтомъ; четвертая съ Греціей; пятая подраса есть наша подраса; въ ней просыпается Египетъ; шестая подраса связана будетъ съ Персіей; седьмая съ Индіей. Все это ученіе о расахъ гармонически развертывается изъ астрологіи; каждая раса имѣетъ своего духа покровителя, воплощающагося, какъ Мессія; соотвѣтственно и малые періоды времени находятся подъ покровительствомъ планетъ, (т.-е. планетныхъ духовъ); эти періоды продолжаются 36 лѣтъ; планеты слѣдуютъ другъ за другомъ въ слѣдующемъ порядкѣ: Луна, Сатурнъ, Юпитеръ, Марсъ, Солнце, Меркурій; въ такомъ порядкѣ смѣняются 36-лѣтія; въ предѣлахъ 36-лѣтій каждый годъ имѣетъ своего покровителя; такъ если первый годъ 36-лѣтія Юпитера будетъ находиться подъ знакомъ Юпитера, значитъ слѣдующій годъ находится подъ знакомъ Марса; и т. д. Дни недѣли были распредѣлены слѣдующимъ образомъ: понедѣльникъ — Луна; вторникъ — Марсъ; среда — Меркурій; четвергъ — Юпитеръ; и т. д. Первый часъ по полуночи въ понедѣльникъ посвященъ Лунѣ; значитъ второй часъ соотвѣтственно посвященъ Сатурну; для элементарныхъ условій возможности составленія гороскопа необходимо знать годъ, день и часъ рожденія. Планетамъ были посвящены металлы и минералы: Сатурну—свинецъ, ониксы, гранаты; Юпитеру — олово, топазъ, сафиръ и аметистъ; Марсу—желѣзо, рубины и яписъ красный; Солнцу—золото, гіацинтъ и хризолитъ; Венерѣ—мѣдь, изумрудъ; Меркурію—ртуть, корналины; Лунѣ—серебро. Каждая планета имѣла свою эмблему; для Сатурна такой эмблемой являлась змѣя, кусающая мечъ; для Солнца—змѣя съ львиной головой, увѣнчанной короной: для Венеры—лингамъ; для Меркурія—скипетръ, окруженный змѣями; для Луны—срѣзанный кругъ.

Кромѣ указанныхъ свѣтилъ, двѣнадцать созвѣздій Зодіака и ихъ расположеніе относительно свѣтилъ играло большую роль въ астрологіи; къ этому присоединилось еще представленіе о человѣкѣ, какъ крестѣ (крестообразно-раскинутыя руки) и кругѣ; каждое созвѣздіе соотвѣтствовало извѣстной части человѣческаго тѣла; каждое созвѣздіе вліяло на него; Ракъ напримѣръ, покрывалъ сердце, Скорпіонъ соотвѣтствовалъ органамъ воспроизведенія. Де-Мирвиль въ словахъ Іакова, обращенныхъ къ двѣнадцати сыновьямъ, видитъ зодіакальныя эмблемы; по Блаватской, есть указанія на то, что двѣнадцать колѣнъ Израилевыхъ имѣли эмблемами зодіакальные знаки; эмблемой колѣна Рувимова является Водолей; ...

есть указаніе въ Библіи („Но ты бушевалъ, какъ вода“); эмблемой колѣна Іудина — Левъ („Молодой левъ, Іуда“, кн. Бытія, 49); эмблема колѣна Завулонова — Рыбы („Завулонъ при берегѣ морскомъ будетъ жить“, кн. Бытія, 49); Скорпіонъ — Данова („Данъ будетъ... аспидомъ на пути“); Единорогъ—Нефѳалимова („Нефѳалимъ—серна стройная); Стрѣлецъ—Іосифова („Огорчали его, и стрѣляли, и враждовали на него стрѣльцы; но твердъ остался лукъ его“ и т. д.); Близнецы—Симеонъ и Левій (Ибо къ нимъ Іаковъ обращается одновременно), и т. д. Крейцеръ полагалъ, что теогоніи были связаны съ Зодіакомъ и что значительная часть миѳовъ связана съ положеніемъ созвѣздій; этотъ взглядъ на теогоніи совпадаетъ съ астрологическими представленіями халдеевъ, грековъ и египтянъ.

Знаки планетъ.		Знаки Зодіака.			
Солнце	☉	Овенъ	♈	Вѣсы	♎
Венера	♀	Телецъ	♉	Скорпіонъ . . .	♏
Меркурій	☿	Близнецы	♊	Стрѣлецъ	♐
Луна	☾	Ракъ	♋	Козерогъ . . .	♑
Сатурнъ	♄	Левъ	♌	Водолей	♒
Юпитеръ	♃	Дѣва	♍	Рыбы	♓
Марсъ	♂				

Положенія планетъ по отношенію къ знакамъ Зодіака являлись основаніемъ, изъ котораго строили сложную теорію гороскопа. Для составленія гороскопа нужно было знать годъ, день и часъ рожденія; для опредѣленія положенія созвѣздій нужно было перевести астрономическій календарь на календарь астрологическій; основаніемъ астрологическаго календаря являлось положеніе Луны въ центрѣ созвѣздія Овна; этотъ день есть первый день астрологическаго мѣсяца; 2-ой день Луна пробѣгаетъ 15° въ созвѣздіи Тельца и т. д.; впослѣдствіи были выработаны особыя методы перечисленія нашего календаря на календарь астрологическій, позволяющіе безъ помощи инструментовъ возстановлять картину звѣзднаго неба въ моментъ рожденія. Разъ установлены положеніе Луны въ часъ рожденія и ея фазы, можно было приступить къ составленію гороскопа. Для этого кругъ дѣлился на двѣнадцать частей (соотвѣтственно Зодіаку); эти части гороскопа обозначались знаками созвѣздій, такъ что надъ первой частью (считавшейся съ середины лѣваго бока круга и обозначенной цифрой) ставился зодіакальный значекъ того созвѣздія, въ которомъ находилась Луна въ часъ рожденія, и соотвѣтственно надъ

остальными частями гороскопа (счетъ шелъ справа налѣво, такъ что цифра гороскопическаго мѣста была постоянной, а значекъ созвѣздія мѣнялся) ставились значки соотвѣтственныхъ зодіакальныхъ созвѣздій. Внутри же пространство круга дѣлилось на четыре перекрещивающихся треугольника, такъ что каждый уголъ треугольника попадалъ въ одну изъ 12 частей гороскопа; особыя гороскопическія таблицы (мы пользовались извлеченіями, если не измѣняетъ память, изъ таблицъ Юнктина Флорентійскаго) располагали планеты въ 12 частяхъ гороскопа; эти двѣнадцать частей гороскопа дѣлились на четыре группы (по три части въ группѣ), соотвѣтственно вершинамъ треугольниковъ; первая тріада состояла изъ 1-аго, 5-го и 9-го мѣста гороскопа; вторая — изъ 2-го, 7-го, 10-го; третья—изъ 3-го, 7-го, 11-го; четвертая— изъ 4-го, 8-го, 12-го; каждая тріада символизировала въ гороскопѣ рожденія періодъ предстоящей жизни новорожденнаго; нѣкоторыя мѣста имѣли особое значеніе (такъ: первое мѣсто было мѣстомъ рожденія; десятое—мѣстомъ судьбы; двѣнадцатое мѣсто — мѣсто несчастія и т. д.); средневѣковая астрологія не обходилась безъ многообразныхъ каббалистическихъ вычисленій надъ суммами чиселъ буквъ, годовъ и мѣстъ рожденій; извѣстное разложеніе чиселъ давало отправный ключъ къ гороскопическимъ таблицамъ, благодаря которымъ уставливалось положеніе планетъ въ созвѣздіяхъ; такъ какъ созвѣздія вѣнчали каждое изъ мѣстъ гороскопа (индивидуально для разныхъ лицъ), то планеты попадали въ разныя мѣста гороскопа. Способъ, какимъ вычислялись года, имена и мѣста рожденія, заключался въ переведеніи ихъ на алфавитъ маговъ; въ мистеріяхъ Египта объяснялись 22 основныхъ гіероглифа, имѣвшихъ тройственное обозначеніе: каждый гіероглифъ выражался въ начертаніи, въ числѣ и въ магическомъ словѣ; кромѣ того; каждое обозначеніе имѣло тройственный смыслъ, соотвѣтственно тремъ планамъ развитія (духовнаго, умственнаго, физическаго). Такъ напримѣръ, магическое слово „Mataloth". соотвѣтствуетъ нашей буквѣ „М"; его число = 40; его гіероглифическое обозначеніе—скелетъ, косящій головы; его смыслъ: 1) на планѣ духовномъ—вѣчное, божественное дыханіе (движеніе), 2) на планѣ умственномъ—вознесеніе къ божественнымъ сферамъ, 3) на планѣ физическомъ—естественная смерть. Послѣ расположенія планетъ въ гороскопѣ эти планеты разсматривались съ точки зрѣнія 1) нахожденія ихъ въ знакѣ Зодіака, 2) въ мѣстѣ гороскопа (I-омъ, II-омъ, III-мъ и т. д.), 3) съ точки зрѣнія соотношенія ихъ другъ къ другу, 4) съ точки зрѣнія ихъ расположенія относительно ихъ мѣстъ господства (дневного, ночного), изгнанія, крушенія и т. д. Такъ напримѣръ, мѣсто дневного господства Сатурна находилось въ Водолеѣ; мѣсто его ночного господства въ Козерогѣ, мѣсто изгнанія въ Ракѣ, мѣсто гибели въ Тельцѣ. Нахожденіе

планетъ въ мѣстахъ ихъ дневного или ночного господства усиливало тѣ предзнаменованія, которыми онѣ надѣляли жизнь новорожденнаго; присутствіе ихъ въ мѣстахъ изгнанія и гибели умаляло значеніе этихъ предзнаменованій. Иногда планеты, находясь въ одномъ изъ мѣстъ гороскопа, посылали лучи въ другія мѣста (обозначаемыя графически стрѣлками); это означало, что предзнаменованія этого мѣста преломлялись предзнаменованіями планетныхъ лучей (благопріятное предзнаменованіе ослаблялось, если лучъ шелъ отъ зловѣщей планеты, или обратно). Каждое соединеніе каждой планеты съ зодіакальнымъ значкомъ имѣло особое значеніе; каждое соединеніе планеты съ каждымъ мѣстомъ гороскопа (первымъ, десятымъ и т. д.), независимо отъ зодіакальнаго знака имѣло свой смыслъ; наконецъ, расположеніе планетъ другъ относительно друга, опять таки, имѣло свой смыслъ; главные типы расположеній были слѣдующія: соединенія (планеты въ одномъ домѣ), секстилъ (одно мѣсто раздѣляетъ двѣ и болѣе планеты), квадратура (раздѣляютъ два мѣста), тригонъ (раздѣляютъ три мѣста), оппозиція (раздѣляютъ пять мѣстъ): главныя мѣста гороскопа считались — первое, четвертое, седьмое и десятое. Всевозможное переложеніе и сочетаніе этихъ положеній безконечно индивидуализировало астрологическія предсказанія. Зловѣщими планетами считались Марсъ и Сатурнъ; благополучными—Солнце, Венера, Юпитеръ; Меркурій и Луна, въ зависимости отъ соединенія съ другими планетами считались то благодатными, то угрожающими планетами.

Вотъ краткая схема астрологическихъ дѣйствій; на самомъ дѣлѣ было еще множество вычисленій, обозначеній и правилъ, значительно осложнявшихъ приведенную схему; объяснить эти дѣйствія невозможно; только знакомство (хотя бы элементарное) съ методомъ астрологическихъ вычисленій даетъ подлинную картину этой спорной, но во всякомъ случаѣ прекрасно разработанной дисциплины тайнаго знанія. Составленіе гороскопа требуетъ большой усидчивости, навыка и внимательности; ничтожная ошибка въ вычисленіи уничтожаетъ работу многихъ дней. Одно время мнѣ пришлось познакомиться съ элементарными свѣдѣніями по астрологіи; эти элементы тѣмъ не менѣе пришлось штудировать болѣе недѣли съ утра до вечера—сплошь; когда же я попытался приступить къ составленію своего гороскопа рожденія, мнѣ пришлось просидѣть восемь дней надъ его составленіемъ; получился не гороскопъ, а скорѣй сырой матеріалъ къ гороскопу; и все же я никогда не забуду этихъ часовъ, которыя я посвятилъ астрологіи; я научился понимать эстетическую прелесть ея метода, точность и отвлеченность техники составленія гороскоповъ, независимо отъ спорности и непровѣренности съ точки зрѣнія нашей науки основныхъ мистическихъ положеній, на которыхъ она держится.

Большинство астрологическихъ сочиненій (матеріалъ, находившійся въ моемъ распоряженіи, былъ скудный) затемнены, благодаря тому что астрологическіе значки Венеры и Меркурія намѣренно спутаны во многихъ мѣстахъ: подлинное изученіе астрологіи возможно лишь въ устной передачѣ.

[4]) Огонь, вода, земля, воздухъ—четыре стихіи, игравшія большую роль въ теософскомъ и религіозномъ символизмѣ. Философія Ѳалеса говоритъ намъ о томъ, что все произошло изъ воды; вода есть текучая стихія, въ которой плаваетъ міръ; Анаксименъ отожествилъ „безпредѣльное" Анаксимандра съ воздухомъ; Гераклитъ—философъ огня; средневѣковые мистики и алхимики признавали существованіе низшихъ духовъ: этими духами были духи земли, воды, огня и воздуха; первые назывались гномами; вторые—ундинами; третьи—сильфами и четвертые—саламандрами; современный оккультизмъ, присоединяя къ этимъ четыремъ родамъ духовъ еще и духовъ эфира, относитъ ихъ къ обитателямъ астральнаго міра, называя „естественными элементалами" (въ отличіе отъ „искусственныхъ"); по выраженію А. Безантъ, они—проводники божественной энергіи въ каждой изъ областей природы; каждый родъ духовъ имѣетъ своего предводителя; у индусовъ предводитель духовъ огня—Агни, воздуха—Павана, воды—Варуна, земли—Кшити. Ученіе о огнѣ, землѣ, воздухѣ было развито въ средневѣковой алхиміи, какъ развивается оно и въ современной (да!) алхиміи. Среди выдающихся алхимиковъ прошлаго мы должны отмѣтить Раймонда Люллія (XIII вѣка), Николая Фламеля (XIV вѣка), Беригарда изъ Пизы, Гельвеція, ванъ-Гельмонта (XVII вѣка), Генриха Кунрата, Іосифа Кирхвегера и другихъ. Средневѣковые алхимики опирались на слова „Изумрудной Скрижали" Гермеса-Тота: „Quod est inferius est sicut quod est superius... Et sicut omnes res fuerunt ab uno, mediatione unius, sic omnes res natae fuerunt ab hac una re, adaptatione" (Латинская версія Кунрата); алхимическій знакъ для огня—треугольникъ; для воздуха—перечеркнутый треугольникъ; для воды—опрокинутый треугольникъ; для земли—опрокинутый треугольникъ, перечеркнутый параллельно основанію. Фердинандъ Маакъ въ книгѣ „Die Goldene Kette Homers" (1905) къ основнымъ алхимическимъ веществамъ причисляетъ кромѣ огня (Himmel), воздуха, земли и воды еще ртуть—кружекъ съ двумя черточками наверху и крестомъ внизу, сѣру (треугольникъ съ крестомъ внизу), азотъ (кругъ съ діаметромъ перпендикулярнымъ), соль (кругъ съ діаметромъ горизонтальнымъ) и нѣкоторыя другія. Изъ сочиненій, затрагивающихъ основные вопросы мистической натурфилософіи, среди алхимиковъ пользуется большимъ уваженіемъ книга „Aurea catena Homeri", другое ея заглавіе было „Annulus Platonis". Между про-

чинъ эту книгу высоко цѣнилъ Гёте. Эту книгу называли главной книгой алхимическихъ школъ („klassisches Hauptschulbuch").

Сюда:

„Orphica, Procli hymni". Rec. Abel. Lipsiae.

Arthur Richter. Die Theologie und Physik des Plotin 1867.

Iamblichi de mysteriis liber. ed. G. Parthey. 1857.

Cousin. Изданіе сочиненій Прокла.

I. Simon. Histoire de l'école d'Alexandrie. Paris. 1845.

I. Matter. Essai historique sur l'Ecole d'Alexandrie.

E. Vacherot. Histoire critique de l'Ecole d'Alexandrie. 1845—51.

Hoefer. Histoire de la chimie. 1866.

Ennemoser. Geschichte der Magie. 1844.

Maury. La magie et l'astrologie. 1860.

Marsilius Ficinus. De arte chimica.

Reuchlin. Orphei mysterium de nocte, coelo et aethere.

M. B. Lessing. Paracelsus, sein Leben und Denken. 1839.

Agrippa von Nettesheim. De occulta philosophia.

A. Kircher. Magnes sive de arte magnetica opus tripartitum.

Lappenberg. Reliquien der Fräulein Susanna Catharina von Klettenberg. 1849.

Herverdi. Erklärung des mineralischen Reichs.

Catalogus manuscriptorum chemico—alchemico—magico—cabalistico—medico—physico—curiosorum.

Ant. Josephus Kirchweger Microscopium Basilii Valentini, sive commentariolum et cribrellum über den grossen Kreuzapfel der Welt. 1790.

Kirchweger. Ars Senum.

„ „ Aurea catena Homeri.

Hermann Kopp. Aurea catena Homeri. 1880.

Изъ книги послѣдняго мы почерпнули вышеприведенную библіографію:

[5]) Блаватская приводитъ въ первомъ томѣ „Doctrine Secrète" девять космогоническихъ стансовъ изъ неизвѣстной филологамъ книги „Дзіанъ". Весь первый томъ состоитъ изъ комментарія къ этимъ стансамъ. Точно такъ же третій томъ есть комментарій къ антропогоническимъ стансамъ (двѣнадцати) изъ той же книги; первый космогоническій стансъ, состоящій изъ восьми стиховъ, касается состоянія міра до проявленія его на низшихъ планахъ; въ основѣ индусской мистики лежитъ ученіе о дыханіи Брамы; періодъ выдыханія (день Брамы) есть періодъ мірового обнаруженія; періодъ вдыханія есть періодъ абсолютнаго покоя ночи, Нирваны. Первое состояніе міра называется Манвантарайя; второе—Пралайя; манвантарайическое обнаруженіе міра претерпѣ-

ваетъ семь стадій развитія; соотвѣтственно съ этимъ время Манвантарайи дѣлится на семь періодовъ или Эоновъ, обнимающихъ приблизительно въ совокупности періодъ въ 311 трилліоновъ лѣтъ; соотвѣтственно съ семью періодами Манвантарайи и состояніе міра въ Пралайѣ дѣлилось на семь періодовъ; и потому первый стансъ книги „Дзіанъ“, символизирующій Пралайю начинается со стиховъ:

1. „Вѣчность—Отецъ-Мать, закрытая своими вовѣкъ невидимыми Ризами, опять погрузилась въ сонъ на протяженіи семи Вѣчностей“.

2. „Времени не было, потому что оно спало въ Лонѣ Безконечной Длительности“. (Время—иллюзія, порождаемая послѣдовательностью стадій состоянія сознанія).

3. „Мірового сознанія не было, потому что не было Ah-hi, чтобы его вмѣстить“.

Блаватская приблизительно такъ комментируетъ третій стихъ перваго станса: сознаніе—суммы состояній, объединенныхъ въ мысли, волѣ и чувствѣ; ноуменъ обнаруживается въ міровомъ феноменѣ только черезъ оболочку или „Упадху“; Ah-hi—это семь духовъ мірового обнаруженія, соотвѣтствующихъ семи планетнымъ духамъ, семи ангеламъ церквей, семи мессіямъ, семи Элогимамъ, называемымъ въ Индія Dhyan-Schoanam; эти семь духовъ не суть еще воплощенія, но они какъ бы нормы этихъ воплощеній или вѣчныя идеи міра (выражаясь въ нашихъ терминахъ) или „Упадхи“, то есть, оболочки (выражаясь въ терминахъ индусской мистики).

4. „Не было семи Путей Счастья, не было великихъ Причинъ Несчастья, потому что никого не было, кто могъ бы ихъ произвести“ и т. д.

5. „Одни темноты наполняли безграничное все, потому что отецъ, мать и сынъ опять стали однимъ, и сынъ еще не пробуждался для новаго круговорота и т. д. „Мать“—мужское и женское начала корня природы (Мулапракрити); это—духъ и матерія, произведеніе которыхъ—міръ (сынъ). Въ Пралайѣ они—одно. Сопоставляя этотъ стихъ перваго станса съ четвертымъ стихомъ второго („Сердце еще не открывалось, чтобы принять Единый Свѣтъ, дабы упалъ онъ потомъ, какъ Три въ Четыре, въ Лоно Майи). Мы видимъ, что здѣсь единый свѣтъ есть Logos—мужескій аспектъ души міра, Алайи, ибо по индусскому изреченію „Темнота — Отецъ-Мать: Свѣтъ — Сынъ“. Единый Свѣтъ есть символъ Сына; но въ свою очередь Logos распадается на 3 (отецъ, мать, сынъ); соотвѣтственно этому новому распаденію Logos'а индусская мистика учитъ о выпаденіи изъ перваго Logos'а (Первопричина, „Агнецъ, закланный до созданія

міра") второго Логоса (Духо-матерія); третій Логосъ индусской мистики есть сознаніе (Mâhat), Духъ (Атма).

Вмѣстѣ съ тѣмъ здѣсь же полагается начало множественности, то есть, дальнѣйшее облеченіе сознанія въ формы (упадхи); это послѣдовательное облеченіе Логоса въ жизнь есть нисхожденіе въ низшіе планы (инволюція міра); эти планы: 1) атмическій 2) будхическій 3) планъ Manas'a 4) плана причинности 5) планъ ментальный 6) планъ астральный 7) планъ физическій.

Множественность начинаетъ проявляться уже съ атмическаго плана; но въ атмическомъ планѣ уже эта множественность соединяется въ единство; ниже—безконечная дифференціація. Манвантарайическія обнаруженія начинаются съ инволюціи; когда же вѣчныя идеи воплощаются въ физическія формы, начинается стадія эволюціи; множественность проявленій жизни, послѣдовательно проницая низшій планъ высшимъ, возвращается къ единству.

Итакъ въ основѣ индусской мистики лежатъ слѣдующія ступени мірового обнаруженія:

1. Парабраманъ (Абсолютное).
2. Первый Логосъ (Первопричина, Непроявленное, Безсознательное).
3. Второй Логосъ (Духо-Матерія, потенціальная дифференціація, Пуруша и Пракрити).
4. Третій Логосъ (Mahat, міровое сознаніе, единая жизнь, потенціальное распаденіе, Атма, символъ четверичности, Ягве).
5. Будхи.
6. Manas.
7. Планъ причинности.
8. Планъ ментальный.
9. Планъ астральный.
10. Планъ физическій.

(5–10: Оболочки Духа.)

Итакъ эти десять стадій Абсолютнаго возможно разсматривать съ точки зрѣнія символики чиселъ; **единство** есть символъ, то есть, абсолютное; первое явленіе (хотя бы потенціальное) единства есть двойственность; метафизическое единство нашей діаграммы (см. ниже) есть уже потенціальная двоица, то есть, символъ Символа; тоже и теургическое единство. Но реальное проявленіе этой двойственности (второй Логосъ, Пуруша и Пракрити), создающее антиномію между познаніемъ и творчествомъ, предполагаетъ единство. И потому проявленіе двуединства, предполагающее единство, есть **тройственность**; потому-то 3-й Зефиротъ Каббалы, **Binah**, есть одинъ изъ символовъ еврейскаго Божества. Наконецъ, обнаруженіе во множественности высшей единой тріады, называемое жизнью, есть символъ четверичности; IEVE (Ягве)—четверичный символъ еврейскаго Божества (четыре буквы), оставаясь тройственнымъ (три разныхъ буквы), двойствен-

нымъ (Iod—первая буква есть символъ мужской, EVE—три следующія буквы символизируютъ единую жизнь—Еву) и единое (андрогинный символъ единства въ четверичности, тройственности двойственности).

Такъ получаемъ мы основаніе для эмблематики чиселъ—единицы, двухъ, трехъ, четырехъ. Сумма всѣхъ этихъ первичныхъ чиселъ—10. Этому символическому числу „десять“ соотвѣтствуютъ 10 лучей-Зефиротовъ Каббалы; но высшая единица есть символъ безусловнаго (Парабраманъ); слѣдующія девять ступеней суть девять ступеней нисхожденія, девять нормъ манвантарайическихъ обнаруженій (инволюціи и эволюціи); эти обнаруженія суть какъ бы идеи Предвѣчнаго; и потому то число „9“ есть число ступеней идей (9 евангельскихъ чиновъ). Но съ точки зрѣнія астрологіи Херувимы и Серафимы за горизонтами досягаемости; и потому только 7 чиновъ ангеловъ, соотвѣтствующіе семи планетнымъ духамъ, поднимаютъ множественность проявленій жизни къ единству этихъ проявленій,—къ единому Богу живому (IEVE), проявленному, какъ четверица, троица, двоица и единство. И потому то число „7“ есть мистическое число. Таковы гностическія основанія для мистики чиселъ, гдѣ 1, 2, 3, 4, 7, 9, 10 играли значительную роль; эмблема трехъ—треугольникъ; эмблема пяти—пятиконечная звѣзда; эмблема семи—треугольникъ въ квадратѣ; эмблема десяти—единица вписанная въ кругъ; и потому то эмблема лучей Зефиротовъ изображалась такъ, что въ эмблему десяти вписываются цифры отъ одного до девяти внутри окружности.

Среди каббалистической литературы однимъ изъ первоисточниковъ является книга „Зохаръ“; есть преданіе указывающее на то, что здѣсь эсотерически объяснена религія Моисея. Основы Каббалы открылъ Симонъ Бенъ Іохай; сначала каббалистическія знанія распространялись путемъ устной передачи; въ XIII вѣкѣ эти знанія стали распространяться въ Европѣ; соединенное преданіе разныхъ учителей легло въ основу Мишны, іерусалимскаго и вавилонскаго Талмуда. По мнѣнію нѣкоторыхъ, въ „Зохаръ“ вошли отрывки каббалистическихъ знаній, записанныя въ седьмомъ вѣкѣ.

Въ Зохарѣ упоминается объ Адамѣ-Кадмонѣ — „Единомъ Сынѣ божественнаго Отца“. Блаватская такъ объясняетъ начертаніе звуковъ, входящихъ въ имя Адама-Кадмона: „по ассирійски „Ад“ значитъ отецъ, по арамейски „ад“ значитъ „одинъ“, а „Ад-ад“—единственный, въ то время какъ по ассирійски „Ак“ значитъ „творецъ“... звуки же „ам“ и „ом“ почти на всѣхъ древнихъ языкахъ значили—„божественный“ или—„божество“. (Doctrine secrète. III. p. 54). Ад—ам—ак—ад—мон“ заключаетъ она „становится Adam—Kadmon“.

въ Каббалѣ (Зохаръ), „Ad—on“—ассирійскій Богъ... еврейскій Адонай (Блаватская).

Къ сказанному здѣсь интересно прибавить, что ученію брамаизма о трехъ Логосахъ слѣдуетъ и сѣверный буддизмъ.

[6]) Основателемъ элейской школы явился Парменидъ по свидѣтельству Сотіона онъ былъ слушателемъ Ксенофана; Парменидъ былъ посвященъ въ пиѳагорейскій союзъ; Шюре приводитъ четыре ступени посвященій въ пиѳагорейскихъ таинствахъ; Фабръ д'Оливэ въ „Золотыхъ стихахъ Пиѳагора“ подробно останавливается на сущности пиѳагорейскаго ученія; „школа пиѳагорейцевъ“ говоритъ Шюре „представляетъ для насъ высочайшій интересъ, какъ наиболѣе замѣчательная попытка мирского посвященія. Предвосхитивъ синтезъ эллинизма и христіанства, она имѣла цѣлью привить науку „древу жизни“; она владѣла внутреннимъ осуществленіемъ истины въ душѣ человѣческой“; по Трубецкому прикосновенность Парменида пиѳагорейству сказывается въ видѣ намека на ученіе о переселеніи душъ; между тѣмъ опредѣленія единаго сущаго одинаковы у него съ опредѣленіями Веданты и Упанишадъ. На эту связь Парменида съ ученіемъ о единствѣ указываетъ и Анни Безантъ: „Наиболѣе поразительно сходство... ученія объ Одномъ и объ единомъ въ Упанишадахъ и Элейской школѣ. Ученіе Ксенофана относительно единства Бога и Космоса и неизмѣнности Одного, еще болѣе ученіе Парменида, который знавалъ, что реальность можетъ быть приписываема лишь Одному нерожденному ,неразрушимому и вездѣсущему, тогда какъ все разнородное и подлежащее измѣненію есть лишь видимость; и далѣе, что Быть и Мыслить—одно и то же; всѣ эти доктрины вполнѣ тождественны въ существенныхъ чертахъ съ содержаніемъ Упанишадъ и Ведантской философіи, которая произошла отъ нихъ“. (Древняя Мудрость). Кн. Трубецкой полагаетъ, что исходная точка философіи Парменида есть полемика противъ дуализма пиѳагорейцевъ; въ космологіи же Парменидъ сходился съ пиѳагорейцами; по Льюису Парменидъ предвозвѣстникъ ученія о врожденности идей; „нельзя... назвать систему элейцевъ ни матеріалистической, ни идеалистической“ говоритъ Виндельбандъ; съ нашей точки зрѣнія это система мистическаго реализма или, какъ теперь принято называть, система трансцендентальнаго эмпиризма (недавно молодой ученикъ Риккерта такъ опредѣлилъ риккертіанство и по своему былъ правъ); отъ этого съ одной стороны элейская школа въ лицѣ Зенона утрируетъ одну сторону философіи Парменида (не даромъ Гегель указываетъ на то, что нѣкоторыхъ положеній Зенона еще никто не опровергъ); съ другой стороны система элейцевъ имѣетъ точки

соприкосновенія съ философіей Санкья, ложно принимаемой нѣкоторыми оріонтологами за систему наивнаго реализма.

7) Эмпедоклъ родился въ Агригентѣ (жилъ отъ 490—430 г.). Его философія представляетъ собою попытку примиренія онтологіи элейской школы съ генетизмомъ Гераклита; такая попытка примиренія встрѣчаетъ насъ и у пиѳагорейцевъ и у Эмпедокла; четыремъ стихіямъ природы (огню, водѣ, землѣ, воздуху) Эмпедоклъ далъ опредѣленіе бытія; Виндельбандъ указываетъ зависимость астрономическихъ представленій Эмпедокла отъ пиѳагорейцевъ; физіологію свою Эмпедоклъ приводилъ въ связь съ четырьмя элементами; кровь по его представленію есть смѣшеніе этихъ элементовъ. Эмпедоклъ училъ о переселеніи душъ; Безантъ и Грабе (Die Sânkhya Philosophie) указываютъ на близость Эмпедокла къ философіи Санкья.

Сюда:

Bergk. De prooemio Empedoclis 1839.

Panzerbieter. Beiträge zur Kritik und Erläuterung des Empedocles 1844.

Schläger. Empedocles quatenus Heraclitum secutus. 1878.

O. Kern. Empedokles und die Orphiker. (Arch. f. Gesch. d. Ph. 1).

8) Анаксагоръ родомъ изъ Кладзоменъ (500—428); его вліяніе на просвѣщеніе Аѳинъ огромно. Его учениками были Периклъ, Еврипидъ, Ѳукидидъ; онъ вліялъ и на философію Сократа; Анаксагоръ принадлежитъ къ атомистамъ, признавая множественность элементовъ. Этимъ элементамъ противопоставляется міровой духъ (Νοῦς), Νοῦς—причина движенія; Νοῦς является и разумомъ вселенной; отсюда развивается космогонія Анаксагора. Отрывки изъ сочиненія Анаксагора собирали Шаубахъ и Шорнъ.

Сюда:

Panzerbieter. De fragmentorum An. ordine. 1836.

Breier. Die Philosophie des An. nach Aristoteles. 1840.

Zèvort. Dissertation sur la vie et la doctrine de'A. 1843.

Alexi. An. und seine Philosophie. 1867.

M. Heinze. Ueber den Νοῦς des A. 1890.

9) Демокритъ изъ Абдеры родился въ 460 г.; продолжительно путешествовалъ по Азіи и Египту. Ему принадлежитъ много сочиненій, утраченныхъ между 3-мъ и 5-мъ вѣкомъ; его философія была философіей атомизма; Демокритъ объясняетъ явленія міра и множественность явленій изъ механики атомовъ; ему принадлежитъ ученіе о механической необходимости; главнѣйшій элементъ міра по Демокриту—огонь; всякая психическая дѣятельность обусловливается движеніемъ атомовъ огня; отсюда рождается его этика: желанія суть тоже столкновенія огненныхъ атомовъ; грубыя же

данія выводятъ изъ равновѣсія соотношенія этихъ атомовъ; наоборотъ: высокія чувства гармонируютъ атомы огня. Виндельбандъ указываетъ на то, что матеріалистическая система Демокрита развилась подъ вліяніемъ Гераклита, Анаксагора, Парменида и Протагора; по Анни Безантъ въ философіи Демокрита есть много чертъ, роднящихъ ее съ философіей индусовъ.

Сюда:
Geffers. Quaestiones Democriteae. 1820.
Papencordt. De atomicorum doctrina 1732.
Liard. De D. philosopho. (1873).
A. Lange. Geschichte des Materialismus. 1873.
Lortzing. Uber die ethischen Fragmente des D. 1873.
Johnson. Der Sensualismus des Dem. 1863.
Natorp. Forschungen.

[10]) Шула шарира—есть планъ матеріальныхъ оболочекъ; къ матеріальнымъ оболочкамъ относятся семь модификацій или послѣдовательныхъ разряженій вещества; эти семь состояній вещества суть слѣдующія: 1) твердое, 2) жидкое, 3) газообразное, 4) эѳирообразное (первый эѳиръ) 5) второй эѳиръ 6) третій эѳиръ, 7) четвертый эѳиръ. Эти четыре стадіи разряженія эѳира суть комбинаціи по степени сложности первичныхъ эѳирныхъ атомовъ; эѳирный атомъ науки есть въ сущности еще сложное цѣлое изъ первичныхъ атомовъ; физическій атомъ въ свою очередь есть комбинація еще бо̀льшихъ сложностей; физическое тѣло состоитъ изъ физическаго тѣла въ нашемъ смыслѣ, т.-е., изъ комбинаціи первыхъ трехъ стадій модификаціи матеріи+еще эѳирный двойникъ; эѳирный двойникъ какъ бы проницаетъ физическое тѣло; то, что мы называемъ призракомъ, есть въ сущности эѳирный двойникъ; онъ сѣраго, туманнаго цвѣта съ лиловатымъ или голубоватымъ оттѣнкомъ; эѳирный двойникъ есть звено, соединяющее грубо физическіе элементы матеріи съ элементами чувственнаго (или астральнаго міра); эѳирный двойникъ можетъ отдѣляться отъ тѣла; онъ можетъ выступать за предѣлы тѣла, расширяясь въ видѣ ореола надъ видимымъ тѣломъ; этотъ ореолъ есть такъ называемая аура; у людей праведной жизни аура болѣе интенсивна; она какъ бы преображаетъ видимое тѣло (нимбъ святыхъ); окончательный разрывъ между видимымъ тѣломъ и эѳирнымъ двойникомъ наступаетъ со смертью; послѣ смерти эѳирный двойникъ разрушается.

[11]) Линга-Шарира—это ступень (оболочка, форма) жизни чувственнаго міра; такъ называемые низшіе духи обитаютъ въ этой сферѣ; сюда духи огня, воды, земли, воздуха и эѳира; знаніе законовъ чувственнаго міра подчиняетъ обитателей этого міра человѣческой волѣ; таково основаніе магіи см. Stanislas de Guaita „Le Serpent de la Genèse“ 1897). Соотвѣтственно стадіи

чувственнаго міра и человѣкъ имѣетъ форму проявленія въ этомъ мірѣ—такъ называемое астральное тѣло; человѣкъ, въ мірѣ чувствъ, проникаетъ въ астральный міръ, который имѣетъ семь подраздѣленій, какъ и физическій міръ; эти семь ступеней суть какъ бы семь концентрическихъ круговъ, которые мы пересѣкаемъ; эти стадіи суть таковы: 1) стадія Кама-рупы (тяжелая, печальная атмосфера); образы здѣсь обитающіе имѣютъ угрожающій видъ, это—чудовища; 2) на второй стадіи мы испытываемъ чувственныя вожделѣнія; послѣ смерти и разрушенія физическаго тѣла мы не имѣемъ возможности эти вожделѣнія удовлетворить; 3) и 4) мучительныя стадіи, хотя и менѣе мучительныя нежели предыдущія; 5) это стадія чувственныхъ блаженствъ, выражающихся въ райскихъ образахъ; образы этой стадіи обладаютъ духовной тѣлесностью; Безантъ указываетъ, что здѣсь мѣсто успокоенія примитивно настроенныхъ религіозныхъ людей: здѣсь—„Элисейскія поля" древнихъ грековъ; здѣсь — Валгалла; 6) ступень уже нѣсколько болѣе утонченная; 7) седьмая ступень составляетъ уже переходъ къ высшему плану. Эти семь ступеней астральнаго міра образуетъ область, называемую Камалока; сюда попадаетъ астральное тѣло человѣка послѣ смерти; низшія ступени соотвѣтствуютъ Аду, среднія—чистилищу.

Въ этой области отпечатлѣваются наши желанія, отдѣляясь отъ насъ, и преслѣдуя насъ, какъ самостоятельныя существа; эти созданныя нами формы называются въ теософіи „искусственными элементалами". Безантъ пишетъ: „Взрывъ злобы создаетъ опредѣленно очерченную сильную молнію краснаго цвѣта, съ острыми или крючковатыми углами, приспособленными къ тому, чтобы нанести вредъ" (Древняя Мудрость). Вся астральная атмосфера вокругъ насъ наполнена „искусственными элементалами"; складываясь въ одно цѣлое, эти элементалы образуютъ національную, классовую и иную атмосферу, т.-е. призму, индивидуально-преломляющую для насъ общечеловѣческія идеи и чувства, вліяя обратно на физическую атмосферу жизни. Они вызываютъ и укрѣпляютъ бытовыя формы жизни.

[12]) Прана есть собственно сила стремленія, входящая въ два плана: въ ментальный и планъ причины (каузальный); „ментальная сфера есть сфера сознанія, работающаго какъ мысль" говоритъ Анни Безантъ въ „Древней Мудрости"; можно о ней говорить, какъ о матеріальной, живой мысли; въ ментальной матеріи развиваются быстрыя и сложныя вибраціи, необыкновенно изящныя. Ментальная сфера въ свою очередь дѣлится на семь ступеней; четыре низшія ступени имѣютъ опредѣленныя формы и образы; они называются Rûpa; три высшія ступени ментальнаго міра безобразны (Arûpa). Стадіи Rûpa соотвѣ-

ствуютъ по Безантъ жизненному сознанію неразвитого, средне развитого и духовно-просвѣщеннаго человѣка; три высшія ступени ментальнаго міра имѣютъ видъ неземной красоты, не уподобляемой никакому образу воображенія; тѣло каузальное есть уже стадія Агûра ментальной сферы; Безантъ называетъ его „Обителью... Вѣчнаго Человѣка"; только оно до конца неразрушаемо послѣ смерти; эта стадія находится на пятой ступени ментальнаго плана; міръ ментальныхъ формъ есть Деваканъ или рай. Въ физическомъ астральномъ и ментальномъ мірѣ, по Безантъ, совершается странствованіе души человѣческой.

[13]) „Manas", по Безантъ, есть подобіе Мірового Разума, третьяго Логоса; отношеніе Manas'а къ формѣ, въ которой онъ проявляется—сложное. „Человѣческая монада есть Atmâ—Buddhi—Manas, или, выражаясь иначе, Духъ, Духовная Душа и Душа человѣческая. Тотъ фактъ, что всѣ три являются лишь аспектами Божественнаго „я", дѣлаетъ возможнымъ вѣчное существованіе человѣка, и хотя всѣ три аспэкта проявляются врозь и послѣдовательно, ихъ единство по существу дѣлаетъ возможнымъ, чтобы человѣческая душа сливалась съ Духовной Душой"... „Пятое начало (Manas) образуетъ для себя тѣло въ ментальной сферѣ, дабы войти въ соприкосновеніе съ міромъ физическихъ явленій". (Древняя Мудрость).

[14]) „Buddhi" — это состояніе, о которомъ нельзя сказать ничего въ терминахъ словъ: наиболѣе приближеннымъ понятіемъ о будхическомъ планѣ даетъ представленіе объ отношеніи между людьми, въ которомъ соединяется мудрость съ любовью. Безантъ указываетъ на Плотина, пытающагося въ неудачныхъ словахъ охарактеризовать состояніе, соотвѣтствующее будхическому; Плотинъ говоритъ: „Они также видятъ во всѣхъ вещахъ не то, что подверженно рожденію, но то, въ чемъ является самая ихъ суть. И они усматриваютъ себя самихъ въ другихъ. Ибо тамъ всѣ вещи прозрачны, и нѣтъ тамъ ничего темнаго и непроницаемаго, но все тамъ видимо каждому внутренно и насквозь. Ибо свѣтъ встрѣчается всюду со свѣтомъ, такъ какъ каждая вещь видитъ въ себѣ все остальное и такъ же видитъ все остальное въ каждой другой вещи"...

Наконецъ, слѣдующая ступень, когда, выражаясь языкомъ Плотина, „все остальное", т.-е. міръ, становится единствомъ во мнѣ и „каждая вещь" (я) становится „всѣмъ остальнымъ"; здѣсь уже кончается индивидуальная раздробленность высшихъ сознаній; далѣе — самъ третій Логосъ. Атмическій планъ символизируетъ въ человѣкѣ первый Логосъ; но поскольку атмическій планъ сливается съ всеединою жизнью (символомъ четверицы, IEVE), постольку здѣсь соприкасается и реально сливается принципъ Единаго Бога съ индивидуальнымъ началомъ человѣка.

Безантъ приводитъ слѣдующее соединеніе таблицъ, рисующихъ соотношеніе человѣческихъ плановъ:

Начала:

Теософская классификація:	Ведантская:	Формы.
Atmâ.	Anandamagakosha.	Духъ(нѣтъ формы).
Buddhi.	Vignyanamayakosha.	Тѣло блаженства.
Высшій Manas } Душа че-	Manomayakosha.	Тѣло причиности.
Низшій Manas } ловѣка. }	Ranamayakosha.	{ Ментальное тѣло.
Kâma Животная душа. }	Annamayakosha.	{ Астральное тѣло.
Linga Sharîra.		Эѳирный двойникъ.
Schula Sharîra.		Физическое тѣло.

Эта классификація, конечно, относительна, кромѣ того здѣсь есть терминологическія особенности; такъ въ иныхъ классификаціяхъ (и это чаще всего) Linga Sharira есть названіе, соотвѣтствующее астральному плану; эфирный же двойникъ относится уже прямо къ физическому плану; далѣе Prana соотвѣтствуетъ скорѣй ментальному тѣлу и даже тѣлу причинности; во многихъ терминологіяхъ опущена ступень низшаго Manas'a; такая терминологическая неустойчивость понятна; всѣ эти ступени и планы имѣютъ множество переходовъ; поскольку напримѣръ, эѳирный двойникъ есть проводникъ астральности въ физическое тѣло, его можно объединять съ астральнымъ тѣломъ; поскольку же онъ есть физическая матерія—онъ относится къ Schula Sharîra. Любопытно, что въ ведантской классификаціи начало Manomayakosha объединяетъ Kâma и низшій Manas, т.-е. начало животной души съ частью души человѣческой, тогда какъ Безантъ соединяетъ низшій Manas съ высшимъ въ самостоятельное начало; ведантская терминологія расщепляетъ это соединеніе, обозначая высшій Manas, какъ Vignyanamayakosha, и смѣшивая Kâma съ низшимъ Manas'омъ въ начало Manomayakosha; этимъ эта терминологія соединяетъ ментальное тѣло съ астральнымъ въ нѣкоторое единство. Въ обычной теософской литературѣ принята слѣдущая классификація: 1) физическое тѣло, 2) астральное тѣло, 3) ментальное тѣло, 4) тѣло причинности, 5) тѣло Manas'a, 6) будхическое тѣло 7) Духъ.

[15]) Выше приходилось указывать на то, что сущность искусства, поскольку мы разсматриваемъ формы его съ точки зрѣнія общихъ условій проявленія въ матеріалѣ, уже условно сводима къ схематизму понятій разсудка, и что самой схемой сущности будетъ пребываніе реальнаго во времени, заставляющее насъ представлять его, какъ чего то, лежащаго во времени. Вотъ что говоритъ Кантъ: „Образъ создается опытною способностью производительнаго во-

ображенія, схема же чувственныхъ понятій (фигуръ въ пространствѣ) есть какъ бы монограмма чистаго воображенія a priori; только посредствомъ ея становятся возможны самые образы, ибо схема собственно соединяетъ образы съ понятіями, съ которыми они не вполнѣ однородны. Поэтому, схема чистаго понятія разсудка не можетъ быть изображена въ какомъ-нибудь образѣ". (Критика Чистаго Разума). Отношеніе, устанавливаемое между схемой въ искусствѣ и аллегоріей, равнозначно отношенію, устанавливаемому между чистымъ понятіемъ разсудка и идеями разума. „Понятія разсудка" говоритъ Кантъ, „мыслятся также a priori до всякаго опыта, и для опыта... Самое названіе разумнаго понятія уже доказываетъ, что оно не ограничивается предѣлами опыта, такъ какъ оно касается такого познанія, въ составъ котораго опытъ входитъ только, какъ часть... Понятія разума служатъ къ объединенію понятій разсудка" (Трансцендентальная діалектика). Кантъ называетъ понятія чистаго разума трансцендентальными идеями. „Столько существуетъ родовъ отношеній, представляемыхъ въ категоріяхъ, сколько же и чистыхъ понятій разума"... „Всѣ трансцендентальныя идеи могутъ быть подведены подъ три отдѣла, изъ которыхъ въ первомъ заключается безусловное единство мыслящаго субъекта, во второмъ — безусловное единство ряда условій явленія, въ третьемъ безусловное единство условія всѣхъ предметовъ мышленія вообще. Мыслящій субъектъ есть предметъ психологіи, сумма всѣхъ явленій (міръ) есть предметъ міроученія (kosmologie), и предметъ, составляющій первое условіе возможности всего мыслимаго (существо всѣхъ существъ) есть предметъ Богословія" (Система трансцендентальныхъ идей).

Понятія разума стало быть являются необходимо лежащими въ основѣ метафизики; а всякое міровоззрѣніе есть прежде всего — метафизика; то или иное міровоззрѣніе, лежащее въ основѣ художественнаго произведенія и являющееся его идейнымъ содержаніемъ, приводимо къ тому или иному условію его возможности; такимъ условіемъ его возможности является трансцендентальная идея (либо единство мыслящаго субъекта, либо единство ряда условій явленія, либо единство условія всѣхъ предметовъ мышленія вообще); но идейное содержаніе дано въ искусствѣ посредствомъ образовъ; эмблема есть, выражаясь языкомъ Канта, монограмма чистаго воображенія, соединяющаго образы творчества въ систему; посредствомъ эмблемы идеи разума становятся мыслимыми въ чувственныхъ образахъ; а всякая идея въ искусствѣ, стало быть, есть уже аллегорія; но мы называемъ аллегоріей въ собственномъ обычномъ смыслѣ только тотъ образъ, въ которомъ сознательно вложено его идейное содержаніе; сознательный аллегоризмъ часто губитъ произведенія искусства. Но умѣлое и

осторожное пользованіе аллегорической формой вполнѣ законно. Смыслъ искусства открывается нашему разуму въ метафизическихъ цѣнностяхъ; аллегорія въ искусствѣ есть родъ метафизической цѣнности; напрасно думають, что аллегорія выражаетъ разсудочность; съ извѣстной точки зрѣнія аллегорія можетъ казаться дѣйствительнѣе, нежели самый образъ бытія, какимъ онъ является для насъ и въ объективной дѣйствительности, и въ образахъ искусства; аллегорическій образъ противопоставляется здѣсь и образамъ даннаго бытія, и отвлеченнымъ нормамъ познанія; аллегорическій образъ можетъ казаться съ нѣкоторыхъ точекъ зрѣнія образомъ конкретной метафизической дѣйствительности, какъ о томъ говоритъ Бродеръ Христіансенъ: Искусство, родина и всѣ эти идеи — все это нетолько не отвлеченныя понятія, какими онѣ являются съ эмпирической точки зрѣнія, — нѣтъ, для творящаго онѣ кажутся конкретными метафизическими дѣйствительностями" („Philosophie der Kunst", стр. 167).

[16]) Конечно, мы теперь сознаемъ иначе метафизическую потребность, нежели прежде; мы называемъ метафизикой ту систему, которая дедуцировалась бы изъ метафизическихъ предпосылокъ теоріи познанія; современная метафизика есть сознательная надстройка надъ извѣстными логическими константами; она есть сознательное расширеніе логическихъ категорій; Кантъ выводитъ метафизическую проблему изъ трехъ родовъ трансцендентальныхъ идей; при этомъ онъ доказываетъ несостоятельность раціональной психологіи и космологіи; послѣ Канта мы не можемъ вернуться ни къ метафизическимъ системамъ добраго стараго времени, ни къ возможности принять метафизическія системы послѣдующей эпохи; такъ напримѣръ въ метафизикѣ Лотце насъ встрѣчаютъ разсужденія о единствѣ сознанія: „какъ на рѣшительный фактъ опыта", говоритъ Лотце „вынуждающій насъ, при объясненіи духовной жизни признать носителемъ явленій сверхчувственное начало, а не матеріальные элементы, должны мы указать на единство сознанія, безъ котораго совокупность нашихъ внутреннихъ состояній не могла бы даже стать предметомъ нашего самонаблюденія" (Микрокосмъ, I томъ). Вотъ образчикъ дурного тона метафизицированія, гдѣ субъективно психологическое переживаніе ложится въ основу теоретическаго воззрѣнія на предметъ. Такими же дурного тона разглагольствованіями полна „Философія безсознательнаго" Эд. фонъ Гартмана, котораго почему-то такъ цѣнитъ Вл. Соловьевъ въ своемъ „Кризисѣ западной философіи"; въ противоположность догматической метафизикѣ, всегда гипертрофировавшей условный и переступаемый предѣлъ познанія въ безусловное понятіе трансце

дентной реальности, въ настоящее время мы присутствуемъ при возникновеніи метафизики новаго типа (я бы сказалъ—при возникновеніи гносеологической метафизики), основанія которой суть предпосылки самой теоріи знанія: эти предпосылки таковы: логическая проблема ставится познаніемъ, какъ онтологическая проблема (единое сущее Парменида и Элейцевъ); логическая проблема ставится, какъ проблема этическая (познаніе должно быть цѣлостнымъ, единообразнымъ, познаніе имѣетъ норму: отсюда возникновеніе телеологіи и близость къ Фихте); логическая проблема неразрывно связана съ проблемой цѣнности (логическая цѣнность не совпадаетъ съ цѣнностью вообще; истина, какъ логическая цѣнность, предопредѣлена цѣнностью вообще; это ученіе о цѣнности особенно ярко намѣчено въ статьѣ Ѳ. А. Степпуна, имѣющей появиться въ первомъ выпускѣ „Логоса“: Степпунъ утверждаетъ, что цѣнность положенія и цѣнность состоянія не совпадаютъ другъ съ другомъ и тѣмъ не менѣе независимо существуютъ; но, скажемъ мы, разъ допускаются два независимыхъ рода цѣнности, то они выводимы изъ единой нормы цѣнности; норма познанія не есть еще норма цѣнности; гносеологическая проблема становится проблемой гносеологической метафизикики въ тотъ моментъ, когда познаніемъ нашимъ вносится утвержденіе трансцендентной нормы цѣнности, ибо тогда *норма познанія становится* въ зависимость отъ нормы цѣнности; установленіе характера этой зависимости конструируетъ рядъ промежуточныхъ дисциплинъ между теоріей знанія и теоріей цѣнностей.

[17]) Возвращеніе, хотя и по новому, къ метафизическимъ проблемамъ наноситъ ударъ логическому самолюбію нѣкоторыхъ современныхъ гносеологическяхъ школъ, хотя бы Марбургской школы Когена; особенно враждебно это метафизическое теченіе стремленію Гуссерля („Логическія изслѣдованія“, есть русскій переводъ); чистая логика по Гуссерлю должна обосновывать логику нормативную; между тѣмъ какъ метафизической предпосылкой теоріи знанія и является понятіе о нормативной связи чистыхъ, познавательныхъ принциповъ.

[18]) Евангеліе отъ Іоанна полно элементовъ неоплатонизма и герметизма.

[19]) Норма поведенія есть этическая эмблема Сына („Будьте совершенны, какъ Отецъ“); норма религіознаго творчества есть эмблема Отца; содержаніе морали—эмблема духа („Духъ дышетъ, гдѣ хочетъ“); троичность христіанской догматики не есть ни троичность Логосовъ, ни первая тріада. Графически область ея ниже мѣста первой тріады и ниже мѣста трехъ Логосовъ. Христіанскій Богъ такъ, какъ доказывается его существованіе въ догматическомъ богословіи: онъ не богъ пантеистовъ, (ибо природа

повреждена); метафизическія доказательства бытія божія (космологія, онтологія, телеологія и т. д.) ложатся въ основу религіозной догматики; „Метафизическія доказательства Бога"—говоритъ Паскаль—„такъ запутаны и такъ далеки отъ человѣческихъ мыслей, что производятъ очень слабое впечатлѣніе... Богъ христіанъ не есть только Богъ геометрическихъ истинъ и стихійнаго порядка; таковъ Богъ язычниковъ и эпикурейцевъ*). (Мысли о религіи).

[20]) Въ этомъ „Да" непостижимое единство, какъ цѣнностей положенія (терминологія Ѳ. А. Степпуна), такъ и цѣнностей состоянія. Догматъ не берется еще здѣсь въ смыслѣ логической цѣнности; наоборотъ, логическая цѣнность возможна подъ условіемъ ея утвержденія; тамъ, гдѣ стоитъ утверждающее „Да", еще законъ противорѣчія не дѣйствуетъ; вмѣстѣ съ тѣмъ „Да" не есть еще цѣнность состоянія, ибо всякая цѣнность состоянія возможна подъ условіемъ ея утвержденія; утверждаемое „Да" есть другая эмблема для Символа. Можно сказать, Символъ въ „Да" становится воплощеніемъ.

[21]) Въ сущности, это разумѣли и Ницше и Виндельбандъ; хотя этики ихъ во внѣшнемъ выраженіи прямо противоположны; самую этическую нормѣ Виндельбандъ непроизвольно превращаетъ въ эмблему, когда въ „Прелюдіяхъ" указываетъ на религіозныя предпосылки этики; этической нормы противополагаетъ Ницще сверхъчеловѣка; но сверхъчеловѣкъ Ницше—есть образный ликъ нѣкоторой творческой нормы.

[22]) Эйкену принадлежитъ справочникъ по философской терминологіи „Philosophisches Sprachwörterbuch"; въ этой книгѣ прослѣжено генетическое развитіе терминовъ; кромѣ того Эйкену принадлежатъ слѣдующія книги: „Grundlinien einer neuen Lebensanschauung", 1907, и „Der Wahrheitsgehalt der Religion", 1901.

[23]) Вопросъ о терминѣ такимъ образомъ связывается съ логикой; правильное употребленіе термина зависитъ отъ точности въ уясненіи границъ объема и содержанія термина; вопросъ объ уясненіи термина есть основной вопросъ философіи; Зигвартъ („Логика") приводитъ примѣръ неправильнаго употребленія Кантомъ термина „постулатъ": въ „Критикѣ чистаго разума" Кантъ ссылается на то, что „постулатъ" есть практическое положеніе; но въ „Критикѣ практическаго разума" этотъ терминъ есть теоретическое, недоказуемое положеніе; отношеніе между объемомъ и содержаніемъ термина выдвигаетъ Аристотель въ „Аналитикѣ" (Maier. Syll. des Arist. II, I, 47).

*) Глубоко ошибается Паскаль.

[24]) Парабрамонъ не Богъ, а безпричинное божество; нѣкоторые опредѣляютъ Парабраманъ, какъ аггрегацію космическихъ потенцій въ безграничности и вѣчности; Парабраманъ—начало пассивное, не творящее; вмѣстѣ съ тѣмъ у Парабрамана отрицается все знаніе.

[25]) Вопросъ о нормѣ переживаній приближаетъ насъ къ вопросу о цѣнности состояній; таковы цѣнности религіозныя. „Религія", говоритъ Геффдингъ, „получаетъ различный характеръ въ зависимости отъ того, мыслится ли высшая цѣнность, какъ пребывающая вѣчно, возвышающаяся надъ всякимъ становленіемъ и измѣненіемъ,—такъ что жизнь во времени въ концѣ концовъ только иллюзія,—или же цѣнность сама развивается съ теченіемъ времени и при всѣхъ измѣненіяхъ борется за свое сохраненіе" („Философскія проблемы"). Въ первомъ случаѣ имѣемъ норму переживаній, во второмъ случаѣ переживаемую норму. На этомъ различіи по Геффдингу основываются дѣленія религіи на индусскую и персидско-христіанскую. Что касается насъ, то мы съ этимъ несогласны: въ христіанской религіи встрѣчаются и борются обѣ религіозныя формы: индусская (гностическая, теософская) форма представлена въ ученіи о Христѣ, какъ Логосѣ („Агнецъ, закланный до созданія міра); собственно христіанская (теургическая) форма въ ученіи о Христѣ, какъ богочеловѣкѣ, дѣйствительно жившемъ и дѣйствительно воскресшемъ.

[26]) Существующая теософія, какъ теченіе воскрешенное и пропагандированное Блаватской, не имѣетъ прямого отношенія къ нашему представленію о теософіи какъ дисциплинѣ, долженствующей существовать; существующая теософія пренебрегаетъ критикой методовъ: и отъ того многія цѣнныя положенія современной теософіи не имѣютъ за собой никакой познавательной цѣнности; стремленіе къ синтезу науки, философіи и религіи безъ методологической критики обрекаетъ современную теософію на полное безплодіе; современная теософія интересна лишь постольку, поскольку она воскрешаетъ интересъ къ забытымъ въ древности цѣннымъ міросозерцаніямъ; намъ интересенъ вовсе не синтезъ міросозерцаній, а самыя міросозерцанія.

[27]) Отношеніе Софіи, премудрости Божіей, къ Логосу разработано въ наши дни въ оригинальной мистической концепціи Вл. Соловьева.

[28]) Ритмъ крови игралъ важную роль въ древнѣйшихъ теогоніяхъ, а также въ оккультныхъ религіозныхъ воззрѣніяхъ; иногда кровь смѣшивается съ огнемъ, иногда съ водой; иногда символы огня и символы крови перемѣщаются то въ смыслѣ, то въ цвѣтѣ: „А что до тебя, ради крови завѣта твоего, Я освобо-

жу узниковъ твоихъ изо рва, въ которомъ нѣтъ воды" (Захарія 9, 11). „И покажу знаменіе на небѣ и на землѣ: кровь и огонь, и столбы дыма" (Іоиль 2, 30). „Гнѣвъ его разливается, какъ огонь" (Наумъ 1, 6). „Огнемъ ревности Моей пожрана будетъ земля" (Софонія 3, 8). „Пейте отъ нея всѣ: это—кровь моя новаго завѣта" (Матѳ. 26). „Если дѣла ваши, какъ багряное, какъ снѣгъ убѣлю" (Исаія). „Убѣлили ризы кровію Агнца" (Откровеніе Іоанна). „Іисусъ былъ одѣтъ въ запятнанныя (кровью) одежды и стоялъ передъ Ангеломъ, который... сказалъ: снимите съ Него запятнанныя одежды" (Захарія 3, 3—4). И такъ далѣе...

[29]) Во Фрейбургской школѣ философіи есть стремленіе дать отчетливую гносеологическую терминологію; но по мѣрѣ выясненія все большей и большей отчетливости гносеологическихъ понятій здѣсь намѣчается рядъ терминовъ, являющихся основными въ принятой терминологіи, и однако въ нихъ сквозитъ все большій и большій метафизическій смыслъ; гносеологическія предпосылки риккертіанства все болѣе и болѣе сплетаются съ метафизическими; является все бо́льшая необходимость, не отрицая самостоятельности гносеологіи, по новому размежеваться съ метафизикой, разъ уже философіи невозможно безъ нея обойтись; выражаясь образно, скажемъ: самодержавіе гносеологіи во Фрейбургской школѣ должно дать конституцію какъ новымъ метафизическимъ исканіямъ современности, такъ и стремленію современныхъ теоретиковъ символизма подойти къ обоснованію всяческаго символизма.

ОТДѢЛЪ II.

ФОРМЫ ИСКУССТВА.

Статья эта впервые появилась въ журналѣ „Міръ Искусства“ (1902 годъ); въ основу ея ложится эстетика Шопенгауэра; авторъ печатаетъ статью на томъ основаніи, что, согласно „Эмблематикѣ смысла“, возможно многообразно обосновывать эстетику; но и въ предѣлахъ метафизическаго обоснованія возможно пользоваться разнообразными способами обоснованія, въ зависимости отъ того, какое понятіе лежитъ въ основѣ метафизической концепціи; метафизическая основа Шопенгауэра—воля; слѣдуетъ поэтому выяснить отношеніе между волей и понятіемъ о метафизическомъ единствѣ; для этого слѣдуетъ знать, чѣмъ должно быть метафизическое единство; называя это единство волей, мы придаемъ метафизическому единству аллегорическій смыслъ; понятіе о единствѣ предопредѣляетъ понятіе о волѣ. Авторъ не приводитъ здѣсь полной классификаціи метафизическихъ аллегорій за неимѣніемъ мѣста, но читатель, понявшій „Эмблематику смысла“, легко выведетъ и самъ причины, на основаніи которыхъ можно дать систему эмблематическихъ понятій въ эстетикѣ, строя эту систему въ согласіи съ Шопенгауэромъ.

[1]) Шопенгауэръ говоритъ: „Матерія, какъ таковая, не можетъ быть выраженіемъ идеи. Ибо она... насквозь причинность... А причинность есть форма закона основанія: познаніе идеи, напротивъ, по существу своему исключаетъ содержаніе этого закона... Индивидуумъ, какъ проявленіе идеи, всегда матерія. Также всякое качество матеріи есть проявленіе идеи и, какъ таковое, способно быть эстетически лицезримо, т. е. познаваемо въ сказавшейся въономъ идеѣ. Это относится даже къ самымъ общимъ качествамъ матеріи, безъ которыхъ она никогда не бываетъ и коихъ идеи суть слабѣйшія объективаціи воли. Таковы: тяжесть, сцѣпленіе, косность, жидкость, реакція противъ свѣта и т. д.“ („Міръ, какъ воля и представленіе“, III ч. § 43).

Кантъ дѣлитъ искусства на словесныя и пластическія; изъ пластическихъ искусствъ онъ въ свою очередь выдѣляетъ искусства, выражающія идею въ чувственномъ созерцаніи; это — искусства „чувственной правды", какъ выражается онъ; къ искусствамъ „чувственной правды" относитъ онъ зодчество: „это искусство представлять понятія о вещахъ, которыя возможны только черезъ искусство и форма которыхъ своею основою опредѣленія имѣетъ не природу, но произвольную цѣль, и представляетъ ихъ именно ради этой цѣли, хотя въ то же время эстетически цѣлесообразно" („Критика способности сужденія", § 51). По Липпсу, эстетическое наслажденіе вытекаетъ изъ общаго ритма психическаго быванія; ритмъ въ общемъ смыслѣ есть, по Липпсу, ритмическая послѣдовательность не элементовъ ощущенія, а цѣлыхъ ощущеній; онъ-то и является основнымъ эстетическимъ закономъ; въ зодчествѣ намъ важно раздѣльное расчлененіе „общаго" въ частяхъ; этимъ общимъ является косность. „На томъ же основаніи нравится и правильная геометрическая фигура, или строеніе, въ которомъ общій архитектоническій ритмъ или законъ формы, проходящій чрезъ все строеніе, раздѣльно развитъ въ различномъ и взаимно противоположномъ видѣ" („Психологія"). Искусства раздѣляетъ Липпсъ на конкретныя и абстрактныя, т. е. такія, которыя берутъ изъ событій дѣйствительности нѣчто общее; къ абстрактнымъ искусствамъ относитъ Липпсъ и зодчество: „Матеріаломъ техническихъ искусствъ является наполняющая пространство матеріальная и способная къ матеріальнымъ функціямъ масса (Липпсъ „Die Kultur der Gegenwart)".

Элементарныя условія эстетическихъ чувствъ, по Вундту, слѣдуетъ искать въ отношеніяхъ представленій во времени и въ пространствѣ. „Въ области слуха, чувства, дающаго представленіе времени, источникомъ эстетическихъ чувствъ является соединеніе слуховыхъ представленій во времени, въ области зрѣнія...—пространственное отношеніе представленій; эстетическое значеніе движенія получается изъ обоихъ этихъ источниковъ... Мы различаемъ два условія элементарнаго эстетическаго дѣйствія: разчлененіе внѣшней формы и ходъ линій очертанія" („Физіолог. основанія психологіи"). Вундтъ указываетъ на роль симметріи и пропорціи въ отношеніи къ зрительнымъ формамъ. Самая изящная пропорція есть пропорція золотого дѣленія, по мнѣнію Цейзинга („Neue Lehre von den Proportionen"). Фехнеръ экспериментально развиваетъ теорію Цейзинга („Zur experimentalen Aesthetik", „Vorschule der Aesthetik").

Фехнеръ—основатель экспериментальной эстетики; онъ развилъ въ эстетикѣ идею Гербарта о необходимости начать изученіе эстетическихъ впечатлѣній съ впечатлѣній элементарныхъ. „Подобно

тому, какъ въ физической теоріи паденія необходимо знать центръ тяжести каждаго рода тѣлъ и пріемы его опредѣленія, такъ въ теоріи пріятности пространственныхъ отношеній важно узнать эстетическій центръ тяготѣнія каждаго рода пространственныхъ формъ, признаваемыхъ основными *)“ (Фехнеръ). Одно время много занимались подъ вліяніемъ идей Фехнера анализомъ и статистикой эстетическихъ впечатлѣній отъ геометрическихъ формъ. Интересные результаты опытовъ въ этомъ направленіи были опубликованы Балталономъ въ его статьѣ „Наблюденіе и опыты по эстетикѣ зрительныхъ воспріятій“. Выписываю здѣсь результаты опытовъ (См. „Вопросы философіи и психологіи“. 1900 годъ. Книга V. Стр. 492):

„1. Эстетическая пріятность геометрическихъ формъ не зависитъ прямымъ образомъ отъ математическихъ ихъ свойствъ и соотношеній.

2. Разнообразныя математическія отношенія, по которымъ построены фигуры, могутъ производить равно пріятное эстетическое впечатлѣніе, и, наоборотъ, однѣ и тѣ же фигуры, съ неизмѣнными математическими отношеніями, могутъ возбуждать то эстетическое, то противо-эстетическое чувство.

3. Эстетика пространственныхъ формъ едва ли можетъ оставаться въ психологіи только эстетикой пространственныхъ отношеній, къ чему она сводится у Фехнера и его послѣдователей, но должна быть прежде всего эстетикой воспріятій и возникающаго, вслѣдствіи ихъ сочетанія, чувства.

4. Эстетическая пріятность простыхъ формъ зависитъ отъ соотношеній зрительныхъ и мышечно-двигательныхъ воспріятій.

5. Чѣмъ болѣе эти условія благопріятствуютъ быстрому, легкому и ясному воспріятію сходственнаго строя частей данной фигуры, тѣмъ интенсивнѣе возбуждаемое ею эстетическое чувство.

6. Пропорціональность и симметричность могутъ быть условіями красоты лишь настолько, насколько онѣ обусловливаютъ сходство получаемыхъ впечатлѣній.“

Въ заключеніи скажу, что опредѣленіе задачъ зодчества зависитъ отъ метода отношенія къ искусству. Существуетъ два главныхъ взгляда разсмотрѣнія искусства; искусства классифицируются съ точки зрѣнія ихъ содержанія и формы.

[1]) Опредѣляя матерію, какъ причинность, Шопенгауэръ сходится въ пониманіи матеріи съ Вундтомъ; вообще метафизика Вундта во многихъ пунктахъ оправдываетъ Шопенгауэра; Вундтъ, не обладая интуиціей Шопенгауэра, однако гораздо основательнѣе его въ своихъ выводахъ. Метафизическое опредѣленіе матеріи у Шо-

*) Заимствую цитату изъ статьи Балталона („Наблюденіе и опыты по эстетикѣ зрительныхъ воспріятій“).

пенгауэра, Вундта и другихъ нуждается въ обоснованіи этого опредѣленія при помощи точныхъ наукъ—или обратно; такъ въ вопросѣ о томъ, что такое матерія, мы или нуждаемся въ подкрѣпленіи нашихъ взглядовъ физикой и химіей, или обратно; физико-химическія воззрѣнія на матерію мы выводимъ изъ категорій мышленія.

Ставъ на точку зрѣнія матеріализма, мы неминуемо покидаемъ матеріалистическую точку зрѣнія, усовершенствуя опытъ.

Матерія, по Фехнеру, есть то, „что замѣчается чувствомъ осязанія"; но съ этимъ свойствомъ матеріи связаны, по Ульрици, еще и другія свойства, которыя удобнѣе разсматривать зрѣніемъ, чѣмъ осязаніемъ (явленія равновѣсія и движенія). По Фехнеру, чувственныя воспріятія стоятъ въ связи съ явленіями видимости, связанными другъ съ другомъ причинно („Die physikalische und philosophische Atomenlehre". 1864). Естествознаніе далѣе устанавливаетъ дѣлимость матеріи за предѣлами чувственнаго воспріятія (атомы); атомы эти двоякаго рода: вѣсомые атомы (химическіе) и невѣсомые (эѳирные). Ульрици въ своемъ сочиненіи „Тѣло и душа" указываетъ на три раздѣльныхъ понятія матеріи въ естествознаніи: 1) матерія, т.-е. осязательная масса, 2) сложныя частицы, не поддающіяся воспріятію, 3) элементарныя частицы (атомы). Ученіе объ эѳирѣ есть уже ученіе механики, не могущее быть провѣреннымъ опытомъ; ученіе о матеріи, какъ вѣсовыхъ частицахъ, переходитъ въ ученіе о силахъ. Уже Декартъ выводилъ понятіе о силѣ изъ эѳирной матеріи, тогда какъ Ньютонъ самое понятіе о матеріи выводилъ изъ силы. Во всемъ дальнѣйшемъ развитіи физики мы встрѣчаемся съ рядомъ теорій, исходною точкою построеній которыхъ служило картезіанское или ньютоніанское представленіе. Въ развитіи точныхъ наукъ мы наблюдаемъ борьбу этихъ двухъ взглядовъ; накоплялись опытныя данныя, и вотъ снова картезіанское объясненіе вещества оказывалось наиболѣе удобнымъ объясненіемъ опыта; накоплялись еще данныя, и снова переходили къ ньютоновскому пониманію; и такъ далѣе (см. Розенбергъ „Исторія физики", Уэвель „Исторія индуктивныхъ наукъ"). Въ основу понятія о матеріи клались двѣ противорѣчивыхъ гипотезы; между движеніемъ и эѳиромъ вращалось научное міропониманіе; движеніе и эѳиръ—двѣ крайнія, противорѣчивыя точки, образующія какъ бы амплитуду движенія научнаго маятника.

Но и въ предѣлахъ ньютоніанскаго представленія космоса понятіе о силѣ видоизмѣнялось; точка приложенія силъ оказывалась то въ пространствѣ, то внѣ пространства; сила оказывалась то механической работой, то „qualitas occulta" (къ послѣднему истолкованію силы склонялся самъ Ньютонъ); понятіе о силѣ встрѣтилось съ понятіемъ о причинѣ; либо понятіе о причинѣ есть понятіе производное; либо обратно понятіе о силѣ есть понятіе

производное. Тренделенбургъ указывалъ на то, что опредѣленія движенія, какъ чистаго движенія, предполагаетъ опредѣляемое („Logische Untersuchungen“); научное опредѣленіе вещества сводится къ опредѣленію его, какъ энергіи сопротивленія (Вундтъ „Система философіи“). Наконецъ, Ланге, въ своей „Исторіи матеріализма“, указавъ на условность научныхъ понятій объ атомѣ, молекулѣ, силѣ, какъ понятія эти формулированы у Бойля, Ньютона, Дальтона, Авогадро, Ампера, Коши и другихъ, приходитъ къ необходимости самую проблему о матеріи и силѣ разсматривать, какъ проблему теоріи знанія. Ученикъ Ланге, Файгингеръ, становится убѣжденнымъ кантіанцемъ; работы Когена заинтересовываютъ все больше и больше; такъ организуется и крѣпнетъ неокантіанское движеніе; возникновеніе его на этотъ разъ вызвано эволюціей, которую переживаетъ точная наука.

Кантъ въ аналогіяхъ опыта („Критика чистаго разума“) a priori устанавливаетъ слѣдующія положенія:

Во-первыхъ: при всякой смѣнѣ явленій сущность (субстанція) остается одною и тою же и количество ея въ природѣ не увеличивается и не уменьшается; опытная наука обратнымъ путемъ устанавливаетъ во-первыхъ: законъ постоянства матеріи (химія); и во-вторыхъ: законъ постоянства энергіи (механика).

Во-вторыхъ: всѣ измѣненія происходятъ по закону связи причины и дѣйствія (въ этой второй аналогіи опыта устанавливается причинность, какъ познавательный принципъ). „Причинность“, говоритъ Кантъ, „приводитъ къ понятію дѣятельности, послѣднее къ понятію силы и затѣмъ къ понятію сущности (субстанціи)“.

Въ-третьихъ: всѣ сущности, которыхъ одно временное существованіе мы наблюдаемъ въ пространствѣ, состоятъ въ совершенномъ взаимодѣйствіи.

Таковы три аналогіи опыта по Канту; онѣ—динамическія основоположенія чистаго разсудка, то есть, правила приложенія категорій; эти основоположенія опредѣляютъ бытіе явленій во времени.

Такъ самое понятіе о матеріи, силѣ и атомѣ подводимы къ динамическимъ категоріямъ Канта; выясняется эмблематизмъ этихъ понятій въ свѣтѣ гносеологическаго идеализма.

Но и независимо отъ условій теоретическаго мышленія современные ученые пришли къ условному пониманію основныхъ физическихъ и механическихъ понятій. Вотъ что пишетъ Пуанкарэ въ „Наукѣ и гипотезѣ“: „Можно сказать, что умъ имѣетъ способность создавать символы; благодаря этой способности онъ построилъ математическую непрерывность, которая представляетъ собою только особую систему символовъ...“ И далѣе: „Мы бываемъ вынуждены воображать все болѣе и болѣе усложненную систему символовъ“...

Такъ построеніе понятій, связанныхъ съ матеріей, либо предопредѣлено познавательной дѣятельностью — и потому оно имѣетъ логическую закономѣрность (точка зрѣнія идеализма), либо построеніе этихъ теорій для опытнаго истолкованія сводится къ чисто творческой дѣятельности — къ воображенію (точка зрѣнія эмблематизма и символизма); ученые склонны болѣе ко второй точкѣ зрѣнія; философы — къ первой.

[3]) Мейманъ въ своемъ „Введеніи въ современную эстетику" совершенно правильно замѣчаетъ: „То, что истинный художникъ выражаетъ въ своемъ художественномъ произведеніи, является, со стороны содержанія, чисто индивидуальнымъ переживаніемъ... Истинный художникъ обладаетъ также индивидуальной формой изображенія. У него своя „форма", свой стиль, свой мазокъ, свой собственный языкъ"... Въ силу всего этого психологія художественнаго творчества является труднѣйшей проблемой эстетики и только частью разрѣшается средствами науки. Мейманъ подчеркиваетъ значеніе работъ Конрада Фидлера, Гирта и Макса Дессуара въ этомъ направленіи. Заимствуемъ изъ книги Меймана литературу предмета:

Hermann Grimm. Ueber Künstler und Kunstwerke. Berlin. 1865.

Konrad Fiedler. Der Ursprung der Künstlerischen Tätigkeit. 1887.

F. v. Hausegger. Das Jenseits des Künstlers. 1899.
„ Die Künstlerische Persönlichkeit 1897.

W. Dilthey. Ueber die Einbildungskraft der Dichter.
„ Dichterische Einbildungskraft.

W. Wundt. Völkerpsychologie. 1905.

Eduard v. Hartmann. Aesthetik.

Jipps. Kultur der Gegenwart.

Рибо. Творческая сила воображенія.

H. Türk. Der geniale Mensch.

Möbius. Ueber Kunst und Künstler.
„ Ueber des Pathologische bei Goethe.
„ Ueber Schopenhauer.
„ Ueber das Pathologische bei Nietzsche.

Ludwig Volkmann. Grenzen der Künste.

Johannes Schilling. Künstlerische Sehstudien.

Gustav Freitag. Die Technik des Dramas.

E. Guhl. Künstlerbriefe.

Ad. Hildebrandt. Das Problem der Form.

J. Reynolds. Akademische Reden.

Къ этому списку присоединяемъ всѣ сочиненія Д. Рэскина.

[4]) Эти слова Гельмгольца въ сущности подтверждаютъ древнее ученіе о единомъ эстетическомъ принципѣ (единство во множественности); единый эстетическій принципъ въ психологическомъ разсмотрѣніи предстаетъ намъ, какъ требованіе недѣлимаго единства элементовъ мышленія, воленія и чувства въ переживаніяхъ искусства; вѣрно говоритъ Оствальдъ: „Поэзіи грозитъ та же опасность (опасность стать чисто-разсудочной), при слишкомъ сильномъ выдвиганіи матеріала мышленія и созерцанія".

[5]) Переживаніе независимо. Съ нимъ невозможно смѣшивать воленіе. Еще дальше отъ переживанія чувствованіе и мышленіе. Чувство, разсудокъ, воля доступны анализу эмпирической психологіи, разлагающей дѣятельность души. Переживаніе есть форма выраженія единства душевной жизни, независимаго ни отъ теоріи познанія, ни отъ психологіи. Эта послѣдняя, наоборотъ, возможна лишь въ томъ случаѣ, если постулируетъ независимое единство переживанія. Безраздѣльная цѣльность переживанія всегда дается потенціально, разъ дана та или иная его дѣятельность (мышленіе, чувство, воля).

Всякое разсудочное положеніе, съ этой точки зрѣнія, есть въ тоже время не только разсудочное положеніе; начало, его опредѣляющее, не можетъ корениться въ зависимости, которая устанавливается между даннымъ положеніемъ и другимъ по законамъ общей логики. Начало, его опредѣляющее, должно лежать въ безраздѣльно-цѣльномъ переживаніи. Съ этой точки зрѣнія разнообразныя формы связей между отдѣльными разсудочными положеніями происходятъ въ двоякомъ направленіи: въ направленіи периферическомъ, т.-е. чрезъ посредство законовъ общей логики, и въ центральномъ, т.-е. посредствомъ объединяющаго переживанія. Эти направленія какъ бы взаимно перпендикулярны. Установленіе центральной связи, не нарушая установленія периферической, придаетъ этой послѣдней характеръ глубины. Разсудочныя положенія, соединенныя изнутри переживаніемъ, брыжжутъ зарницами мудрости. Существованіе одной внѣшней связи, придавая этимъ положеніямъ характеръ научной точности, не указываетъ еще на существующую въ нихъ глубину.

Денная ясность логическаго мышленія—золотой коверъ, накинутый надъ бездной. Эта бездна обнаруживается всякій разъ, когда мы произвольно остановимъ непрерывный потокъ логическихъ ассоціацій на одномъ изъ положеній, слагающихъ ткань мысли, и пристально вглядимся въ него. Всякое разсудочное положеніе, которое мы фиксируемъ нашимъ духовнымъ зрѣніемъ, будетъ углубляться до безконечности. Раціоналистическая догма сама по себѣ прозрачна и безсодержательна, отражая переживаніе. Поскольку она способна отражать, или, лучше сказать, п о с к о л ь к у

мы способны въ ней видѣть, она не только раціоналистична, являясь соединеніемъ логической формы, своеобразно преломляющей живое единство переживанія. Такое соединеніе, если мы способны его воспринять, есть символъ, т.-е. Платонова идея. Логическая дѣятельность—непрерывное измѣненіе въ конфигураціи пустыхъ формъ, различно очерчивающихъ живое единство. Если же самое измѣненіе въ конфигураціи формъ разсматривать, какъ дѣятельность живого единства, т.-е. смотрѣть не извнѣ внутрь, а изнутри во-внѣ, то самая логическая дѣятельность есть внѣшній покровъ непрерывной символизаціи.

Про Сократа разсказываютъ, что по временамъ его видѣли среди улицъ Аѳинъ по нѣскольку часовъ неподвижно предававшагося созерцанію. Не удивительно, если раціонализмъ Сократа, такъ возмущавшій Ницше, носилъ въ себѣ болѣе огня, чѣмъ любое поэтическое разглагольствованіе объ огнѣ. Неужели Ницше не разгадалъ въ Сократѣ себя, влагающаго огненные символы въ оправу шаткихъ гипотезъ натурализма? Владиміръ Соловьевъ, этотъ орелъ, котораго мы не разъ видѣли возносящимся къ грядущимъ судьбамъ міра, при случаѣ хорошо умѣлъ прикинуться верблюдомъ и нести на себѣ грѣхъ нашей тяжести.

Когда буря изморщинитъ гладкое зеркало водъ и бѣлая пѣна, бушуя, покроетъ голубую прозрачность озера, мы не можемъ смотрѣть въ глубину. Когда же истаютъ бѣлые пузырьки пѣны и озеро превратится въ зеркало, глубокое дно вновь будетъ доступно для взора. Логическая дѣятельность, протекая въ любомъ направленіи, разбивая и ограничивая исходныя положенія тысячами отдѣльныхъ промежуточныхъ звеньевъ, затемняетъ ясность исходныхъ положеній; созерцательное отношеніе къ мыслимому смѣняется лихорадкой исканія точекъ опоръ для новаго созерцанія все того же. Найденъ искомый принципъ — отдѣльныя струи мысли сливаются въ одно общее русло; разсудочное положеніе, освобожденное отъ смежныхъ съ нимъ положеній, становится вновь прозрачнымъ и влечетъ наше „я“ туда, гдѣ кончается всякая логика. Въ этомъ смыслѣ глубина любого нормативнаго принципа убѣгаетъ въ глубокое русло вѣчно цѣннаго.

То же можно сказать и относительно дѣятельности чувствъ. Отдѣльныя чувственныя впечатлѣнія, комбинируясь, образуютъ чувственный рядъ, то расширяющійся, то суживающійся. Мы и тутъ должны отличать двоякаго рода зависимость, опредѣляющую данное чувство: 1) зависимость чувства отъ чувственнаго ряда, въ которомъ оно возникло, 2) зависимость его отъ переживанія, находящагося внѣ научной психологіи, но необходимо постулируемаго. Съ этой точки зрѣнія любое чувствованіе перестаетъ быть чувствованіемъ, разъ обнаружится переживаніе, лежащее подъ нимъ. Степенью выявленія переживаемаго единства, степенью приближе-

нія его къ поверхностямъ сознанія опредѣляется глубина любого чувства. Съ этой точки зрѣнія безцѣльная смѣна чувствъ, повергая насъ къ хаосъ, не можетъ явиться стержнемъ художественнаго творчества: эмоціонализмъ не имѣетъ ничего общаго съ индивидуализмомъ — этимъ истиннымъ критеріемъ художественнаго творчества и, вмѣстѣ съ тѣмъ, алтаремъ универсальнаго, грядущаго дѣйства. Индивидуализмъ связанъ съ приближеніемъ переживаемаго единства къ поверхностямъ мысли, чувства, воли. Соединенія этого единства съ логическими, художественными и религіозными формами жизни даютъ ряды научныхъ, эстетическихъ и теургическихъ символовъ. Эмоціонализмъ (субъективизмъ), повергая насъ въ бездну случайныхъ чувствъ, разрушаетъ и ослабляетъ эти формы. Индивидуализмъ въ искусствѣ есть признакъ возрожденія, субъективизмъ (эмоціонализмъ)—вырожденія, если онъ не является шарлатанствомъ. Воистину жалки некультурные потуги многихъ адептовъ современнаго искусства, къ сожалѣнію, перевившихъ, какъ паразиты, мощные побѣги творчества въ области слова, живописи, музыки.

Когда передъ нами находится извѣстный образъ дѣйствительности, мы можемъ опредѣлить наше отношеніе къ нему двумя путями: съ одной стороны, онъ вызоветъ въ насъ логическій процессъ мысли, направленной чувствомъ; или обратно, извѣстное чувство явится результатомъ нашего разсудочнаго отношенія къ данному образу. Въ первомъ случаѣ предметъ опредѣлится вліяніемъ чувственности на разсудокъ. Мы должны согласиться съ Кантомъ, что это вліяніе создаетъ рядъ заблужденій. Во второмъ случаѣ чувство, руководимое разсудкомъ, будетъ оторвано отъ своего собственнаго русла, оно будетъ извращено. Въ третьемъ случаѣ логическій процессъ и чувственный процессъ разовьются независимо другъ отъ друга. Или же отдѣльныя звенья этого процесса, являясь сами по себѣ призрачными, станутъ для насъ окнами въ переживаемое единство. Въ такомъ случаѣ разсудочныя и чувственныя формы, расширяясь, перестанутъ быть только самими собой. Онѣ станутъ символами е д и н с т в а. И поскольку въ нихъ отразится одно переживаніе, ихъ обусловившее, сами эти формы сольются въ этомъ переживаніи. Разсудокъ и чувство, какъ дѣятельности переживанія, соединяясь, неминуемо вызываютъ третью дѣятельность—волю, т.-е. становятся явно дѣятельными. Образъ, возбудившій въ насъ умственные и чувственные процессы, возбудитъ въ насъ и актъ воли. Въ экстазѣ, являющемся какъ бы вратами къ реализаціи переживанія, сдергивается пелена, отдѣляющая умъ и чувство, а воля молитвенно пронизывается переживаемой полнотой. Экстазъ — средство реализовать мистическое переживаніе. Художественное и научное творчество рисуетъ передъ нами символы и идеи, въ которыхъ свѣтится переживаніе. Экстазъ, увѣн-

чивая то и другое творчество, переплавляетъ созерцаемые образы въ дѣйствіе, сотворяя имъ образъ и подобіе въ эмпирической дѣйствительности: здѣсь неизбѣжность религіи, свободно реализующей духовное содержаніе различныхъ индивидуальностей, и изъ глубины ихъ рождающей универсальное дѣйство. Разсудокъ и чувство, такъ сказать, покрытые амальгамой единаго, превращаются въ зеркала, съ противоположныхъ сторонъ направленныя на любой образъ, и образъ повторяется въ зеркальной безконечности безконечное число разъ, символизируя новымъ повтореніемъ новое приближеніе къ цѣльному единству. Отсюда начало символизаціи. Экстазъ—необходимое условіе для конденсаціи переживаній, зацвѣтающихъ снѣжными цвѣтами вершинъ. Стоитъ, хотя поверхностно, ознакомиться съ мистическими книгами, чтобы убѣдиться въ тожественности мистическихъ переживаній независимо отъ религіозныхъ догматовъ. Въ переживаніяхъ, а не въ догматахъ лежитъ основаніе религіи, ея универсальность. Одинаковость душевныхъ глубинъ, независимо отъ характера міропониманій или чувствованій, еще разъ подтверждена современными художниками и мыслителями, неудовлетворенными исключительнымъ господствомъ научно-философскаго догматизма. Въ ихъ смутныхъ, дразнящихъ символахъ мы начинаемъ теперь угадывать зарницы вѣчныхъ откровеній, озарившихъ и востокъ, и Элладу.

[5]) Пиѳагорейская школа не даромъ приводила въ связь музыку съ математикой; уже тогда было извѣстно, что консонансъ (октава, квинта, кварта) обусловленъ простымъ отношеніемъ длинноть струнъ. По Лейбницу „музыка есть тайное и безсознательное упражненіе души въ ариѳметикѣ"; Столѣтовъ подчеркиваетъ, что эта мысль была болѣе подробно развита математикомъ Эйлеромъ.

Еще до Гельмгольца Уитстонъ и Дондерсъ работали въ области музыкальной акустики. Гельмгольцъ „далъ опытное доказательство акустической сторонѣ этой теоріи (то есть теоріи Дондерса) искусственнымъ составленіемъ гласныхъ изъ простыхъ звуковъ камертона", говоритъ Вундтъ. Сочиненіе Гельмгольца „Lehre von den Tonempfindungen" сыграло большую роль въ уясненіи намъ физической основы музыкальныхъ теорій. Гельмгольцъ анализировалъ формы и періодичность звуковыхъ волнъ. „Одна и та же нота, взятая на рояли, скрипкѣ, флейтѣ, у того или иного пѣвца, имѣетъ особый оттѣнокъ или тембръ" (Столѣтовъ: „Работы Гельмгольца по акустикѣ"). Тембръ зависитъ отъ формы звуковыхъ волнъ; чѣмъ плавнѣе форма волны, тѣмъ тембръ становится менѣе рѣзкимъ, болѣе плавнымъ; каждый инструментъ даетъ особую форму звуковой волны; въ акустикѣ развивается ученіе о сложеніи простыхъ волнъ въ волны сложныя;

впечатлѣніе музыкальнаго аккорда разлагается графически, какъ сумма простыхъ и сложныхъ волнъ, на элементарныя волны; дается возможность точно выразить въ числѣ и мѣрѣ плѣняющую насъ мелодію; при сложеніи волнъ волна распространяется по волнѣ, какъ по гладкой поверхности. Вотъ что говоритъ Гельмгольцъ*): „Это поучительное зрѣлище я всегда наблюдалъ съ какимъ то особеннымъ наслажденіемъ, ибо здѣсь наглядно представляется тѣлесному оку то, что въ случаѣ звуковыхъ волнъ, пересѣкающихъ воздухъ, открывается лишь умственному оку математика-мыслителя... Часто проводилъ я часы въ такомъ созерцаніи на крутыхъ, лѣсистыхъ берегахъ Балтійскаго моря... Подобнымъ же образомъ вы должны представлять себѣ воздушное море концертной или танцовальной залы: оно не по поверхности только, а по всѣмъ своимъ направленіямъ пересѣчено пестрой толпой перекрещивающихся волнъ. Изъ рта мущинъ идутъ крупныя волны 6—12 футовъ длиною, изъ устъ женщинъ болѣе короткія, $1^1/_2$—3 футъ. Шуршаніе платьевъ вызываетъ мелкіе вихри воздуха; всякій тонъ оркестра посылаетъ свои волны,—и всѣ эти системы волнъ распространяются шарообразно вокругъ своихъ исходныхъ пунктовъ, пробираются одна сквозь другую, отражаются стѣнами залы, и такъ ходятъ впередъ и назадъ, пока, наконецъ, не погаснутъ“...

[6]) Вотъ что говоритъ Шопенгауэръ о музыкѣ: „Она стоитъ совершенно отдѣльно. Мы не знаемъ въ ней подражанія, повторенія какой-либо идеи существъ этого міра: тѣмъ не менѣе она такое великое и великолѣпное искусство, такъ могуче дѣйствуетъ на сокровенную глубь человѣка, такъ тамъ полно и глубоко имъ понимаема, какъ вполнѣ всеобщій языкъ... Когда я духомъ своимъ вполнѣ предался впечатлѣнію музыки, въ многообразныхъ ея формахъ передо мной возникла разгадка касательно ея внутренняго существа... Тѣмъ не менѣе доказывать эту разгадку я считаю существенно невозможнымъ... Музыка ни въ какомъ случаѣ, подобно другимъ искусствамъ, не снимокъ идей, а снимокъ самой воли, коей объективаціей служатъ идеи“. („Міръ, какъ воля и представленіе“, § 52). Въ такомъ освѣщеніи музыка есть съ одной стороны только форма искусства, съ другой стороны она является какъ бы откровеніемъ внутренней сущности самого бытія; въ отношеніи къ музыкѣ цѣлый рядъ мыслителей сходится, выдѣляя ее среди всѣхъ прочихъ формъ; съ одной стороны музыка только форма; съ другой стороны при помощи этой формы символизируемъ мы то, что по существу не символизируемо въ образахъ, въ рѣчи, въ эмблемахъ; эмблемы музыки суть особаго рода эмблемы, наиболѣе точно изображающія внутреннюю сторону переживанія; въ этомъ отношеніи, пользуясь музыкой, какъ эмблемой, Ницше

*) Привожу цитату изъ статьи Столѣтова.

анализируетъ культуру Греціи съ точки зрѣнія проявленія въ ней этой эмблемы („д у х а м у з ы к и“). Такъ же въ сущности смотритъ на музыку Спенсеръ; и для него она—наиболѣе совершенное искусство — не искусство только; для Спенсера музыка — пророчество чувствъ; вотъ что онъ говоритъ: „Имѣя корень свой, какъ мы старались показать, въ тѣхъ тонахъ, интервалахъ и удареніяхъ рѣчи, которые выражаютъ чувство,—возрастая путемъ усложненія и усиленія ихъ и достигнувъ, наконецъ, самостоятельнаго существованія,—музыка... имѣла реактивное вліяніе на рѣчь... Можно... предположить, что сложныя музыкальныя фразы... имѣли вліяніе на образованіе тѣхъ смѣшанныхъ удареній въ разговорѣ, путемъ которыхъ мы передаемъ наши болѣе утонченныя мысли и чувства. Немногіе будутъ такъ тупы, чтобы отвергать дѣйствіе музыки на умъ... Подобно тому, какъ математика, получивъ начало свое изъ физическихъ и астрономическихъ явленій, способствовала неизмѣримому усовершенствованію ихъ, такъ и музыка, имѣя корень свой въ языкѣ, сама постоянно воздѣйствовала на него и развивала его... Относительно вліянія музыки на человѣческое благосостояніе, мы думаемъ, что этотъ языкъ душевныхъ волненій уступаетъ только языку разума, а можетъ быть даже и ему не уступаетъ... М ы м о ж е м ъ с м о т р ѣ т ь н а м у з ы к у, к а к ъ н а п о с о б і е к ъ д о с т и ж е н і ю т о г о в ы с ш а г о с ч а с т і я, к о т о р о е о н а с м у т н о р и с у е т ъ. Эти смутныя чувства неизвѣданнаго блаженства, пробуждаемыя музыкой,—эти неопредѣленныя впечатлѣнія невѣдомой идеальной жизни, вызываемыя ею, могутъ быть приняты з а п р о р о ч е с т в а, о р у д і е м ъ и в ы п о л н е н і е м ъ к о т о р ы х ъ м у з ы к а с а м а о т ч а с т и с л у ж и т ъ... М у з ы к а д о л ж н а з а н я т ь в ы с ш е е м ѣ с т о в ъ р я д у и з я щ н ы х ъ и с к у с с т в ъ, к а к ъ н а и б о л ѣ е с о д ѣ й с т в у ю щ е е ч е л о в ѣ ч е с к о м у б л а г о д е н с т в і ю“ („О п ы т ы“ I т о м ъ). Спенсеръ считаетъ, что въ нашей природѣ лежитъ свойство глубоко наслаждаться гармоніей и мелодіей. Совершенно ясно, что и Спенсеръ понимаетъ ритмъ музыки, какъ отображеніе „р и т м а“, понятаго въ болѣе общемъ смыслѣ.

Точно такъ же расширяетъ понятіе о ритмѣ и Липпсъ; для него ритмъ, какъ основа музыкальной мелодіи, есть отраженіе р и т м а en grand самой природы человѣка: свойства видѣть послѣдовательность не въ элементахъ ощущенія, а въ самихъ ощущеніяхъ. Р и т м ъ en grand Липпса есть не что иное, какъ „д у х ъ м у з ы к и“ Ницше („в о л я“ Шопенгауэра или „п р о р о ч е с т в о в а н і е ч у в с т в ъ“ Спенсера). Мы узнаемъ въ этомъ „р и т м ѣ“ прежнюю „м у з ы к у с ф е р ъ“.

Отрицая взглядъ о выраженіи музыкой чувствъ, Гансликъ хочетъ видѣть въ музыкально-прекрасномъ нѣчто высшее, чѣмъ чувство: „Способность музыки рѣзко проникать въ нервную систему

слушателя заключается въ матеріалѣ, получившемъ отъ природы это необъяснимое физіологическое средство". Онъ видитъ въ самихъ элементахъ музыки нѣкоторое единство (музыкальная идея), неразложимое ни въ чувствахъ, ни въ мысли; и для него музыка, какъ форма, есть съ одной стороны лишь форма искусства, съ другой стороны—лишь эмблема нѣкоторой другой музыки, невообразимой въ словахъ, не переживаемой въ однихъ чувствахъ.

Этой тайны музыки касается Оствальдъ, который, подчеркнувъ значеніе времени, какъ формы внутренняго чувства, и далѣе подчеркнувъ музыку, какъ форму временную, говоритъ: „Благодаря тому, что „временныя" искусства обращаются къ внутреннему нашему чувству, они значительно менѣе зависятъ отъ природы нашихъ органовъ чувствъ" („Натурфилософія"). И онъ въ самихъ зачаткахъ художественности видитъ прежде всего ритмъ; онъ даже говоритъ о пространственномъ ритмѣ, т.-е. сводитъ основную классификацію искусствъ къ классификаціи по ритму. Ритмическое искусство считаетъ первоначальнымъ Гирнъ. Дессуаръ выдѣляетъ музыку изъ другихъ ритмическихъ искусствъ, какъ искусство свободное.

Естественники, устанавливая генезисъ музыки, весьма часто видятъ начало ея, коренящимся въ самой природѣ человѣка; такъ Дарвинъ утверждаетъ, что музыка начала развиваться въ своихъ примитивныхъ формахъ еще до возникновенія рѣчи: начало ея — въ половомъ подборѣ; Вейсманъ, оспаривая Дарвина, указываетъ на естественный подборъ, какъ на причину возникновенія музыки. Бюхеръ указываетъ на связь между работой и ритмомъ („Arbeit und Rhythmus").

Изъ сочиненій, касающихся музыки, ритма и вопросовъ акустики, связанныхъ съ музыкой, укажемъ:

Helmholtz. Lehre von den Tonempfindungen.
Wolff. Sprache und Ohr.
Hauptmann. Die Natur der Harmonik und Metrik.
Pilo. Psichologia musicale.
Schilling. Lehrbuch der allgemeinen Musikwissenschaft.
H. Rieman. Elemente der musikalischen Aesthetik. 1900.
H. Rieman. Musiklexikon.
Fortlage. Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt. 1847.
G. Bertrand. Les nationalitées musicales.
Euler. Nova theoria musicae.
Stumpf. Beiträge zur Aesthetik und Musikwissenschaft.
» Musikpsychologie in England.
Schuré. Le drame musicale.

Westphal. System der antiken Rhythmik. 1865.
» Theorie der neuhochdeutschen Metrik.
Rameau. Nouveau système de musique. 1726.
» Eléments de musique théorique et pratique. 1766.
Oettingen. Harmoniesystem in dualer Entwicklung.
Eugen Dreher. Psychologie der Tonkunst. 1889.
Рубинштейнъ. Музыка и ея представители.
Richard Wagner. Oper und Drama.
Ed. Hanslick. Vom musikalisch Schönen. 1881.
Otto Fiebach. Physiologie der Tonkunst.
Karl Bücher. Arbeit und Rhythmus.
Gustav Engel. Aesthetik der Tonkunst. 1884.
Max. Ettlinger. Zur Grundlegung einer Aestetik des Rhythmus.
Blaserna. Le son et la musique.

[7]) Можно видѣть генезисъ музыки въ самой рѣчи, какъ это видитъ Спенсеръ, или вмѣстѣ съ Дарвиномъ и Вейсманомъ утверждать, что возникновеніе музыки лежитъ до возникновенія членораздѣльной рѣчи,—но совершенно ясно, что музыка, какъ изящное искусство, развивается изъ пѣсни; въ пѣснѣ соединены поэзія и музыка.

Дарвинъ указываетъ на то, что одна изъ антропоморфныхъ обезьянъ способна къ воспріятію и воспроизведенію октавы музыкальныхъ звуковъ; Спенсеръ проводитъ параллель между совершенствомъ способа выраженія оттѣнковъ рѣчи и совершенствомъ музыки; по Шутеру, музыка кафровъ представляетъ собою рядъ рѣзкихъ контрастовъ и внезапныхъ переходовъ голоса въ пѣснѣ; среди музыкальныхъ инструментовъ у кафровъ видную роль играетъ свистокъ.

Чаппель утверждаетъ („The history of musik"), что въ Египтѣ мы встрѣчаемся уже съ примитивными формами всѣхъ греческихъ инструментовъ; Европа эпохи Возрожденія развилась въ музыкальномъ отношеніи подъ вліяніемъ Греціи; разсматривая возникновеніе греческой музыки, мы видимъ, что ей предшествовало пѣніе религіозныхъ гимновъ; изученіе древне-греческихъ памятниковъ (надписи Сейкила, отрывки хора изъ драмъ Эврипида, гимны Апполону Дельфійскому) устанавливаютъ фактъ зависимости музыкальнаго ритма отъ ритма пѣсни (С. Буличъ „Дельфійскія музыкальныя находки". „Журналъ Мин. Нар. Пр." 1895 г.); Заимствуемъ цитату изъ статьи В. А. Вагнера „Генезисъ и развитіе музыки" („Вопр. Фил. и Псих." 1895 г.): „Должно было пройти много времени прежде, чѣмъ музыкальный ритмъ получилъ, наконецъ, независимость отъ ритма текста; раньше этого музыка, какъ искусство, основанное на музыкальномъ чувствѣ, не

могла получить и своего самостоятельнаго, независимаго развитія; только при этой независимости отъ долгихъ и короткихъ слоговъ мелодія становилась въ условія, при которыхъ оказывалось возможнымъ передавать ею извѣстныя чувства, извѣстныя настроенія". Въ той же содержательной статьѣ, изъ которой черпаемъ мы приводимые примѣры, Вагнеръ устанавливаетъ три момента эманципаціи музыки: 1) музыкальный звукъ, какъ дополненіе къ слову, 2) музыкальный звукъ составляетъ борющійся со словомъ элементъ, 3) музыкальный звукъ находитъ свое высшее проявленіе въ освобожденіи отъ слова.

[8]) На связь древнегреческой драмы съ мистеріей достаточно указалъ Ницше въ своемъ „Происхожденіи трагедіи изъ духа музыки"; Елевзинскія мистеріи (большія мистеріи) включали въ себя и драматическія представленія; да и сами мистеріи имѣли видъ многодневной драмы, разыгрываемой участниками по актамъ. Мистеріи Елевзиса раздѣлялись на малыя и большія мистеріи; приготовительныя церемоніи малыхъ мистерій происходили на берегу озера Илисса. Малыя мистеріи относились къ культу Персефоны; нѣкоторые выводятъ самое названіе богини отъ словъ „φεροῦσα το ἄφενος", то есть: „приносящая богатство"; въ малыхъ мистеріяхъ Персефонѣ приписаны аттрибуты Гекаты; начинались малыя мистеріи подъ руководствомъ особаго жреца гидрона; гіерофантъ бралъ клятву съ посвящаемыхъ и раскрывалъ нѣкоторые орфическіе символы; посвященный въ малыя мистеріи черезъ нѣкоторое время посвящался въ третью степень, въ эпопты, на большихъ мистеріяхъ; промежутокъ между большими и малыми мистеріями, по Плутарху—годъ; по Пэто—менѣе, по Мерцію—пять лѣтъ; С. Круа пытается подробно описывать многодневный ритуалъ большихъ мистерій по дошедшимъ смутнымъ свидѣтельствамъ; онъ видитъ два момента, въ которыхъ ускользаетъ отъ насъ смыслъ мистерій; оба эти момента происходили въ ночь эпоптіи (посвященія); первый моментъ былъ моментъ мимическаго представленія, изображавшаго бракъ Персефоны съ Гадесомъ; наступалъ мракъ и тишина; отцы церкви видѣли въ этомъ моментѣ моментъ совершенія кощунства; другой моментъ былъ моментомъ вступленія посвященныхъ ночью въ центральное помѣщеніе храма; одни полагаютъ, что въ этотъ моментъ и совершалось преподаваніе эзотерическаго ученія; будто бы гіерофантъ читалъ посвященнымъ рукописи, хранимыя въ камняхъ храма. Мистеріи оканчивались таинственнымъ возгласомъ. Другіе же отрицаютъ преподаваніе эзотерическаго ученія. Первоначально отодвигали время возникновенія мистерій въ глубокую древность; впослѣдствіи установили, что мистеріи не могли возникнуть ранѣе того, какъ Гомеръ и Гесіодъ оформили хаотическіе миѳы Греціи; характерно, что во время Елевзинскихъ мистерій въ одинъ изъ первыхъ дней (до праздника

Епидаврій) приносилась жертва Демократіи. Крейцеръ, Ленорманъ, Эйсперъ, впослѣдствіи Фукаръ, видятъ въ мистеріяхъ культъ пелазгическаго происхожденія. Уваровъ стоитъ на иной точкѣ зрѣнія; онъ приводитъ мистеріи въ связь съ Индіей; Гаммеръ видитъ въ нихъ черты персидскаго происхожденія; другіе связываютъ мистеріи эти съ мистеріями Египта.

Елевзинскія мистеріи впослѣдствіи имѣли стройную администрацію; по С. Круа, аѳиняне ввѣряли архонту функціи жреца и наблюденіе за устройствомъ мистерій: онъ имѣлъ право исключать нарушителей порядка изъ церемоніи; у него было четыре помощника; жрецы дѣлились на высшихъ и низшихъ. Къ высшимъ принадлежали: гіерофантъ, дадухъ, гіерокериксъ и эпибомъ; елевзинскій гіерофантъ былъ первый жрецъ Аттики; гіерофантъ былъ почтеннаго возраста; онъ долженъ былъ быть сперва жрецомъ многихъ культовъ; гіерофантъ возсѣдалъ на тронѣ; дадухъ (факелоносецъ) былъ вторымъ жрецомъ елевзинскихъ мистерій; у него на головѣ была діадема: гіерофантъ не могъ жениться; наоборотъ, дадухъ жениться могъ; функціей гіерокерикса было выводить непосвященныхъ изъ храма Деметры и сопровождать лампадоносцевъ; эпибомъ присутствовалъ у жертвенника и помогалъ гіерофанту. Были еще священнослужители низшіе: якхагоги (они провожали мистовъ въ процессіи Якха), куротрофъ, спондофоры, пиррофоры (факелоносцы), ликнофоръ (несъ священное вино), гіеролъ (игралъ на флейтѣ). Среди женскаго священства мистерій упомянемъ гіерофантиду; она всюду сопровождала гіерофанта и ходила въ миртовомъ вѣнкѣ съ ключомъ на плечахъ; въ ея распоряженіи находились другія жрицы.

Законъ каралъ смертью за профанацію мистерій. Эпикурейцы, а потомъ христіане и маги не допускались до мистерій; есть указаніе на то, что гіерофантъ отказалъ въ посвященіи Апполонію Тіанскому.

Заимствуемъ эти свѣдѣнія изъ сочиненія S. Croix „Recherches sur les mystères du paganisme". 1784. Paris. Вяч. Ивановъ указываетъ, какъ и многіе другіе, на соединеніе въ мистеріяхъ культовъ Деметры и Персефоны съ орфизмомъ; въ настоящее время у насъ есть въ орфическихъ гимнахъ драгоцѣнный матеріалъ для изученія орфизма; заимствуемъ нижеслѣдующія свѣдѣнія изъ превосходной книги проф. Новосадскаго „Орфическіе гимны". Гимны напечатаны въ 1500 году Филиппомъ Юнтой; изъ позднѣйшихъ изданій укажемъ изданіе Абеля въ 1885 году. Тидеманъ полагаетъ, что время составленія гимновъ разное. Снедорфъ относитъ время составленія уже послѣ Р. Х. Герлахъ предполагаетъ, что составитель жилъ въ Александріи. Лобекъ относитъ время составленія къ болѣе позднему періоду. Бюксеншютцъ усматриваетъ въ гимнахъ черты христіанства; П

терсенъ указываетъ на I—II вѣкъ по Р. Х., а Дидерихъ полагаетъ, что I—II вѣкъ до Р. Х. есть подлинное время составленія; Новосадскій, критически разобравъ существующія теоріи о времени составленія гимновъ, на основанія анализа стиля и метрики гимновъ склоняется къ мнѣнію Дидериха, что гимны составлены во I—II вѣкѣ до Р. Х. Новосадскій отмѣчаетъ вліяніе Египта: въ гимнахъ наряду съ аттическими элементами есть и египетскіе. Въ орфическихъ гимнахъ есть явные слѣды пиѳагорейства въ ученіи о міровой гармоніи (VIII, XI, XXXIV, LXXXIV гимны), гераклитизма (VII, X гимны) и болѣе всего стоицизма (X, XI и др. гимны). Съ другой стороны видимъ мы связь и съ религіей грековъ, хотя въ гимнахъ мы уже встрѣчаемся съ теокрасіей, то есть, съ отожествленіемъ божествъ другъ съ другомъ (Геката съ Артемидой, Ночь съ Кипридой, Протогонъ съ Пріапомъ, Панъ съ Зевсомъ), съ представленіемъ божествъ въ видѣ животныхъ (Діонисъ съ бычьей головой, Афродита—волчица, Аѳина—драконъ) и др. Всѣ эти черты рѣдки въ народной религіи.

Существуетъ связь между мистеріями Елевзиса, орфиками, мистеріями куретовъ и корибантовъ; есть аналогія между этими мистеріями и самоѳракійскими мистеріями въ честь боговъ Кабировъ: Аксіокерса, Кадмила и др.; С. Круа устанавливаетъ въ культѣ въ честь Кабировъ египетское и финикійское происхожденіе съ позднѣйшимъ наслоеніемъ на нихъ греческихъ миѳовъ.

Какъ бы то ни было, связь всѣхъ этихъ культовъ съ мистеріями и болѣе позднимъ драматическимъ искусствомъ явная.

Позднѣе, уже въ средніе вѣка, драматическое искусство опять-таки возникаетъ сперва на чисто религіозной почвѣ какъ мистерія. Изъ книги Жюллевиля узнаемъ, что на протяженіи 1290—1603 гг. было представлено много мистерій во Франціи (например: въ Абревиллѣ на протяженіи 52-хъ лѣтъ 10 мистерій, въ Мецѣ на протяженіи 120 лѣтъ 20 мистерій, въ Парижѣ на протяженіи 150 лѣтъ 15 мистерій и т. д.). Среди наиболѣе часто исполняемыхъ мистерій укажемъ: св. Варвара (12 разъ), страсти Христовы (86 разъ) и т. д. Наиболѣе богатъ мистеріями XV вѣкъ во Франціи. Приводимъ персоналъ мистеріи „Адамъ“: здѣсь 18 дѣйствующихъ лицъ, среди которыхъ мы встрѣчаемъ Адама, Еву, Діавола, Авеля, Авраама, Моисея, Соломона, Навуходоносора; здѣсь же таинственное лицо, „Figura“, символизирующая само божество; 1-ая часть мистеріи изображаетъ твореніе и грѣхопаденіе, 2-я часть—убійство Авеля; 3-ья часть—пророчество о Христѣ.

Мистеріи такого рода имѣли образовательный характеръ; но уже здѣсь мы видимъ, какъ напримѣръ у Жана Бодэля, по Жюллевилю, всѣ элементы романтической драмы за 600 лѣтъ до появленія романтиковъ. У Адама де-Галля встрѣчаемъ всѣ элементы комической оперы.

ПРИНЦИПЪ ФОРМЫ ВЪ ЭСТЕТИКѢ.

Статья напечатана въ 1906 году въ журналѣ „Золотое Руно". Условія журнальной техники заставили меня выкинуть многіе примѣры, иллюстрирующіе мою мысль, что не могло не отразиться на наглядности и ясности предлагаемыхъ аналогій между законами творчества и законами естествовѣдѣнія. Основную мысль статьи я продолжаю отстаивать; къ сожалѣнію, у меня нѣтъ времени обстоятельно развить свою мысль.

[1]) Эмпирическая эстетика можетъ существовать въ самой разнообразной формѣ въ зависимости отъ того, что считать экспериментомъ и описаніемъ въ области эстетики; произведенія искусства можно описывать съ точки зрѣнія пріема работы, съ точки зрѣнія психологическаго содержанія образовъ, съ точки зрѣнія воздѣйствія того или иного содержанія или пріема работы на психологію и физіологію зрителя и слушателя и т. д. Въ зависимости отъ этого эстетики такого типа принимаютъ самую разнообразную форму (физіологическая эстетика Фехнера, эстетика „вчувствованія" Липпса, искусствовѣдѣніе эстетики Штумпфа и его школы и т. д.).

[2]) Располагая искусства по элементамъ пространства и времени, мы еще не переходимъ отъ эстетики эмпирической къ эстетикѣ формальной; въ эстетикѣ и Гегеля, и Шопенгауэра искусства разсматриваются съ точки зрѣнія пространства и времени, заключенныхъ въ формы; тѣмъ не менѣе обѣ эстетики эти суть эстетики психологическія; психологизмъ Гегеля принимаетъ форму метафизическихъ разсужденій; психологизмъ Шопенгауэра носитъ откровенно субъективистическій характеръ; элементы пространства и времени разсматриваются здѣсь неотдѣлимо отъ конкретныхъ формъ. Только такое обоснованіе эстетики формально, гдѣ элементы пространства и времени разсматриваются, какъ самыя условія возможности формъ.

[3]) Пространство и время суть условія самой видимости; возможность въ искусствѣ отвлекаться отъ того или другого условія видимости сообщаетъ искусству идеальный характеръ. Только соединеніе пространства съ временемъ даетъ возможность причинно воспринимать дѣйствительность; возможность въ музыкѣ обходиться безъ реально изображаемаго пространства, возможность въ живописи и зодчествѣ обходиться безъ реально изображаемой временной смѣны указываетъ на то, что принципъ причинности непримѣнимъ къ объясненію художественныхъ произведеній; въ этомъ смыслѣ искусство—безпричинно. Въ дѣйствительности мы имѣемъ дѣло только со связью образовъ; въ искусствѣ не то: здѣсь мы

имѣемъ то связь безъ образовъ, то образъ, внѣ связи его съ другими образами; въ первомъ случаѣ образы замѣняются сочетаніемъ звучащихъ ритмическихъ толчковъ различной высоты тона, соединенныхъ въ одно гармоническое цѣлое; во второмъ случаѣ связная послѣдовательность образовъ во времени замѣняется связью элементовъ, конструирующихъ образъ, данный въ одномъ моментѣ времени; временная послѣдовательность подмѣняется аналогіей: положеніемъ другъ относительно друга линій и красочныхъ тоновъ (если имѣемъ дѣло съ живописью); въ первомъ же случаѣ положеніе (т.-е. изображеніе пространства) подмѣняется аналогіей: высотой и силой звучащаго тона; въ обоихъ случаяхъ мы имѣемъ дѣло съ эмблематизмомъ; высота и сила тона естественно являются эмблемами пространства и матеріи въ музыкѣ; геометрическое положеніе линій и формъ является эмблемой временной послѣдовательности, а красочныя тона и качество вещества являются эмблемами образовъ, обусловливающихъ данный образъ. По Канту, схема времени есть прямая линія; схема реальности, какъ количества, наполняющаго время,—непрерывное продолженіе во времени; схема сущности—пребываніе реальнаго во времени; схема причины—реальность времени, ведущая за собою бытіе чего-либо другого; схема взаимодѣйствія—одновременное бытіе во времени свойствъ одной сущности со свойствами другой; схема дѣйствительности есть бытіе въ опредѣленномъ моментѣ; схема необходимости есть бытіе предмета во всѣ времена... „Схемы суть ничто иное", говоритъ Кантъ, „какъ время опредѣленія à priori"; самый же схематизмъ, по его мнѣнію, есть нѣкоторое искусство, скрытое въ нѣдрахъ человѣческой души.

Искусство съ точки зрѣнія формальной эстетики и есть схематизмъ (*или* эмблематизмъ); здѣсь самая дѣйствительность берется, какъ схема. И какъ схема опредѣляется отношеніемъ къ времени, такъ и искусство опредѣлимо формально отношеніемъ къ времени. Для наслажденія произведеніемъ искусства не надо ни причинности, ни сущности, ни реальности, ни дѣйствительности въ обычномъ смыслѣ этого слова; достаточно одного отношенія къ времени; освобождающая насъ сила искусства вовсе не въ томъ, что содержаніе образовъ его имѣетъ сущность, реальность, причину, дѣйствительность въ обычно понимаемомъ смыслѣ; освобождающая сила искусства въ томъ, что оно ведетъ къ воспріятію дѣйствительности, причины, сущности, какъ схемъ и только схемъ; порабощающій насъ міръ, цѣпь причинъ и дѣйствій, дѣйствительность, разоблачающая наши мечты, какъ міръ пустыхъ радугъ,—все это рушится въ искусствѣ; мы становимся свободны; дѣйствительность, разоблачившая наши мечты, здѣсь въ свою очередь разоблачена; на этой стадіи отношенія къ искусству—оно намъ является, какъ порожденіе идеализма.

Въ музыкѣ возсоздается міръ,—иной, невообразимый; время здѣсь существуетъ, какъ звуковой рядъ; пространство, какъ звуковое количество (тонъ); реальность, какъ сама матерія звуковъ; сущность, какъ пребываніе звука во времени; причинность, какъ послѣдовательность звуковъ; взаимодѣйствіе (общеніе) сущностей, какъ сосуществованіе звуковъ во времени (гармонія). Мы не можемъ сказать, что возсозданный въ музыкѣ міръ не дѣйствителенъ, потому что сама дѣйствительность есть схема. Въ пространственныхъ формахъ искусства насъ стрѣчаетъ двойной схематизмъ.

Звуковой рядъ отображается во-первыхъ въ прямой линіи; во-вторыхъ, линіей здѣсь выбирается та или иная координата; временныя отношенія символизируются разстояніемъ частей образа другъ отъ друга, выразимымъ въ разстояніи другъ отъ друга частей координатной оси; звуковое количество (или тонъ) отображается отношеніемъ частей образа, выраженнымъ въ разстояніяхъ одной или двухъ частей координатъ (У, Z) къ временной координатѣ (X); реальность звука отображается, какъ реальность матеріи образа (краска, вещество формы); пребываніе звука во времени отображается, какъ пребываніе матеріальныхъ частей образа въ пространствѣ: то—сущность образа; послѣдовательность звуковъ отображается въ послѣдовательности частей образа, отмѣряемой по временной координатѣ: вотъ единственная причинность пространственнаго образа искусства; сосуществованіе звуковъ во времени (гармонія) отображается въ сосуществованіи частей образа въ пространствѣ (пропорція между частями формы, гармонія формъ): вотъ единственное взаимодѣйствіе частей образовъ. Мы видимъ, что все тутъ—форма и только форма. Музыка какъ бы вбираетъ въ себя пространство; живопись, скульптура и зодчество вбираютъ въ себя время; усвоеніе (музыкой) пространства и (пространственными формами) времени ведетъ къ эмблематическому возсозданію пространства (музыкой) и времени (пространственными формами); самыя условія возможности четырехъ основныхъ формъ эстетическаго творчества предполагаютъ эмблематизмъ; причинность, реальность, дѣйствительность даны въ этихъ формахъ эмблетически.

Но, быть можетъ, въ поэзіи дѣло обстоитъ не такъ; быть можетъ, формальная эстетика должна здѣсь выдѣлить причинное содержаніе: анализируя форму содержаній поэтическихъ образовъ, мы должны установить, что эта форма, общая всѣмъ содержаніямъ, характернымъ для поэзіи (отмежевывающая поэзію отъ музыки и живописи), есть временная смѣна описанныхъ (то есть, въ воображаемомъ пространствѣ данныхъ) образовъ: положеніе (пространство) въ послѣдовательности (во времени)—форма содержаній поэтическихъ миѳовъ; время здѣсь дано, какъ звуковой рядъ (время произнесенія или прочтенія миѳическаго образа), въ матеріалѣ словъ, выражающихъ пространственное представленіе; пространство здѣсь

дано, какъ отношеніе высотъ звуковъ, составляющихъ матеріалъ словъ, выражающихъ пространственное соотношеніе образовъ; реальность въ поэзіи есть самый матеріалъ словъ, обусловливающій матерію описываемаго образа; причинность въ поэзіи есть отношеніе временъ произнесенія словесныхъ матеріаловъ, звуковъ, другъ къ другу, обусловливающее отношеніе словеснаго описанія образовъ, данныхъ въ разныхъ пространственныхъ положеніяхъ другъ относительно друга; сущность поэтическаго миѳа есть смѣна образовъ, данныхъ въ словесномъ матеріалѣ и обусловленныя смѣной временъ произнесенія словеснаго матеріала отношенія ихъ другъ къ другу.

Такое отнесеніе поэзіи къ времени необходимо въ формальной эстетики; но оно не даетъ никакихъ иныхъ критеріевъ сужденія о сущности поэзіи кромѣ словъ, ихъ расположенія, ихъ инструментовки, ритма и т. д.; самые же образы поэтическихъ миѳовъ суть прежде всего распространенные или сжатые фигуры рѣчи, какъ-то: метафора, сравненіе, эпитетъ; механизмъ построенія этихъ фигуръ рѣчи, наконецъ, связь ихъ—вотъ единственное содержаніе, съ которымъ должна имѣть дѣло трансцендентальная наука объ искусствѣ сочетанія словъ, то есть, поэзіи; и такое опредѣленіе сущности поэзіи здѣсь вовсе не является пустымъ опредѣленіемъ. Кромѣ того: генетически установлена зависимость логическихъ отношеній отъ метафорическихъ (символическихъ) элементовъ самого языка; языкъ есть прежде всего звуковой символизмъ; ассонансы, аллитераціи, стремленіе выразить пространственныя отношенія въ звуковой послѣдовательности лежатъ въ основѣ нашей логической способности; ставъ на психологическую точку зрѣнія, мы могли бы съ большей убѣдительностью показать глубочайшій смыслъ, лежащій въ основѣ самого матеріала поэзіи—слова: формальную эстетику интересуетъ прежде всего расположеніе этого матеріала во времени (ритмъ, стиль, архитектоника рѣчи), потомъ гармонія словъ (словесная инструментовка,) и, наконецъ фигуры рѣчи, опредѣляющія характеръ расположенія элементовъ пространственности во времени (метонимія, синекдоха, метофора). *) Что же касается до причинности въ болѣе тѣсномъ смыслѣ слова, то такая причинность отсутствуетъ въ поэтическомъ миѳѣ: такъ называемая ф а б у л а въ поэзіи всегда телеологична: она говоритъ скорѣе о цѣли, смыслѣ и цѣнности изображаемаго, нежели о причинахъ: нельзя разсматривать поэтическій миѳъ съ точки зрѣнія закона причинности, потому что субстанціональной причинности, какъ таковой, и не существуетъ вовсе ни въ дѣйствительности, ни въ образахъ искусства; есть логическій принципъ, не имѣющій никакого отношенія къ воплощеннымъ въ матеріалѣ (словъ, звуковъ, красокъ)

---

*) **Смотри болѣе подробно объ этомъ въ статьяхъ „С м ы с л ъ и с к у с с т в а", „Л и р и к а и э к с п е р и м е н т ъ", „М а г і я с л о в ъ".**

образамъ; есть разнаго рода выраженія функціональной зависимости; но этого рода зависимости обусловлены той или иной методологіей, то есть, онѣ относимы къ совершенно иному роду эмблематизма.

Вообще нельзя понять, какъ можно подходить къ образамъ искусства съ опредѣленнымъ требованіемъ, чтобы образы эти были причинно обоснованы художникомъ: такое требованіе не опирается ни на философію, ни на науку; кромѣ того оно указываетъ на полное непониманіе искусства. Остается думать, что и это требованіе выдвигаетъ здравый смыслъ: не слѣдуетъ забывать, что „здравый смыслъ"—сплошное логическое недоразумѣніе: немного чувства, испорченнаго разсудкомъ, немного разсудка, искаженнаго чувствительностью,—вотъ что такое здравый смыслъ.

Въ искусствѣ съ формальной точки зрѣнія цѣнны лишь пространственно-временныя аналогіи; но еще аналогіи эти не приведены къ достаточной отчетливости.

Шопенгауэръ въ статьѣ „Къ метафизикѣ музыки" приводитъ аналогіи такого рода; конечно, аналогіи эти не имѣютъ никакой гносеологической цѣнности; тѣмъ не менѣе онѣ интересны чисто психологически. „Музыка", говоритъ онъ, „какой-нибудь оперы имѣетъ вполнѣ независимое, отдѣльное, какъ бы отвлеченное существованіе, которому чужды событія и лица, изображенныя въ текстѣ; она имѣетъ свои собственныя, неизмѣнныя правила и можетъ достигнуть своей цѣли помимо текста". Въ мірѣ бытія, по Шопенгауэру творится новый міръ, невообразимый, неосязаемый, но тѣмъ не менѣе подлинный; самыя формальные элементы музыки соотвѣтствуютъ формамъ видимой природы: „основной тонъ, терція, квинта, октава соотвѣтствуютъ четыремъ отдѣламъ царства природы: минераламъ, растеніямъ, животнымъ и человѣку. Подтвержденіе этой аналогіи мы имѣемъ въ томъ основномъ правилѣ музыки, что разстояніе между басомъ и тремя остальными высшими голосами (теноръ, альтъ, сопрано) должно быть гораздо больше, чѣмъ разстояніе между каждымъ изъ нихъ; въ этихъ правилахъ мы имѣемъ музыкальную аналогію основному свойству природы, въ силу котораго органическія существа гораздо ближе другъ къ другу, чѣмъ къ безжизненной неорганической массѣ минераловъ; между ними и царствомъ минеральнымъ находится очень рѣзкая граница и даже цѣлая пропасть"... И далѣе: „музыкальность звуковъ зависитъ отъ пропорціональной скорости колеб-

ній, а не отъ относительной силы ихъ; музыкальный слухъ всегда слѣдитъ при гармоніи преимущественно за самымъ высокимъ тономъ, а не за самымъ сильнымъ. Вотъ почему выдается больше всѣхъ сопрано... Сопрано является настоящимъ представителемъ повышенной, воспріимчивой къ малѣйшему впечатлѣнію чувствительности, а также и повышеннаго до крайной степени сознанія, стоящаго на высшей ступени органической лѣстницы... Басъ есть естественный выразитель безчувственной природы".

До сихъ поръ мы говорили о схематизмѣ, лежащемъ въ основѣ формальной эстетики; основной схемой является схема времени, какъ прямая линія. Но на такомъ схематизмѣ не останавливается искусство: звуковая послѣдовательность, лежащая въ основѣ музыки, есть уже сама по себѣ схема времени; звуковая послѣдовательность есть схема хотя бы уже потому, что звукъ самъ по себѣ невозможенъ безъ существованія пространства; звукъ есть уже первое перенесеніе времени въ пространство: звукъ предполагаетъ звучащую среду; затѣмъ, звукъ голоса или музыкальнаго инструмента предполагаетъ извѣстный тонъ и тембръ; т.-е., звуковое количество; схема пространства и есть количество; слѣдовательно: условіями звуковой послѣдовательности въ музыкѣ является соединеніе двухъ схемъ, выразимыхъ какъ послѣдовательность звучащей въ пространствѣ среды, въ опредѣленныхъ или неопредѣленныхъ количествахъ колебаній (т.-е. въ схемахъ пространства). Самый матеріалъ звуковъ есть соединеніе схемъ; соединеніе схемъ, вотъ одно изъ опредѣленій символизма; самая временная послѣдовательность, выраженная въ звукѣ, одновременно и матеріальна (звучащая среда), и идеальна (схема пространства и времени); самый музыкальный звукъ есть уже символъ, то есть, неразложимое единство схемы (формы) и матеріи (содержанія). Еще болѣе символизма въ поэзіи: звукъ голоса не довольствуется опредѣленнымъ тономъ, присоединеніемъ къ гласнымъ согласныхъ; далѣе: сложное звуковое единство, называемое словомъ, въ процессѣ возникновенія явилось, либо какъ звукоподражаніе (т.-е. возсозданіе въ языкѣ звуковъ, слышимыхъ извнѣ), либо какъ образная аналогія, гдѣ элементы пространственности (формы и краски) передавались въ элементахъ временности (въ послѣдовательности звуковъ); самый звукъ слова есть сложное и вмѣстѣ съ тѣмъ недѣлимое единство схемъ; слово есть символъ: а разъ оно есть символъ, формальные элементы словъ неотдѣлимы отъ содержаній, т.-е. отъ всяческаго психизма. И потому-то формальные элементы поэзіи, какъ-то фигуры рѣчи, звуковое сочетаніе словъ, носятъ сами въ себѣ неразгаданную глубину переживаній.

[4]) Превращеніе формъ искусства устанавливаетъ отчасти исторія; исторически мы видимъ превращеніе формъ въ генезисѣ этихъ формъ; къ сожалѣнію, отъ насъ ускользаютъ первобытныя формы творчества; исторія искусствъ только не даетъ намъ права заключать о нераздѣльной самостоятельности нынѣ существующихъ формъ искусства; мы видимъ только формы, смѣняющія другъ друга; видимъ и закономѣрность въ смѣнѣ пространственныхъ элементовъ временными; въ искусствѣ maximum пространства не дается въ maximum'ѣ времени; законъ превращенія формальныхъ искусствъ есть только общая идея, помогающая намъ оріентироваться въ многообразіи предстоящихъ предъ нами формъ. Если бы закона смѣны элементовъ пространства элементами временности не существовало въ искусствахъ, формы искусства были бы не тѣмъ, что онѣ есть. Законъ превращенія формъ совершенно аналогиченъ закону превращенія энергій; мы лишь указываемъ на возможность уяснять себѣ этотъ законъ въ эмблемахъ механики; тутъ мы имѣемъ дѣло съ аналогіей и только съ аналогіей. Матеріалъ искусствъ данъ намъ въ формѣ (въ обычномъ смыслѣ); она воспринимается нами, какъ энергія формы и энергія объема; самую же матерію мы опредѣляли, какъ энергію сопротивленія; сводя матерію формы (въ обычномъ смыслѣ) къ энергіи, мы далѣе усматриваемъ возможность продолжить нашу аналогію: энергіи переходятъ другъ въ друга; превращеніе энергій особенно замѣчательно въ термодинамикѣ; здѣсь мы видимъ, что механическій результатъ дѣйствія другъ на друга тѣлъ не соотвѣтствуетъ количеству затраченной работы; часть механической работы теряется; вмѣстѣ съ тѣмъ тамъ, гдѣ имѣетъ мѣсто механическая работа, развивается извѣстное количество тепла (ударяя кремень о кремень, высѣкаемъ искру); часть механической энергіи переходитъ въ тепловую; количество развиваемаго тепла равно разности между затраченной работой и результатомъ механическаго дѣйствія; работа въ этомъ случаѣ не теряется, но переходитъ въ иную форму.

[5]) Законъ сохраненія матеріи вытекаетъ изъ закона сохраненія энергіи; съ точки зрѣнія энергетическаго міросозерцанія понятіе о матеріи неотдѣлимо отъ понятія объ энергіи. Робертъ Майеръ, выпуская свою знаменитую брошюру въ 1842 году, держался дуалистическаго взгляда на отношеніе между энергіей и матеріей; впослѣдствіи этотъ дуализмъ палъ подъ вліяніемъ послѣдующихъ работъ въ механикѣ, термодинамикѣ, термохиміи; Максуэлль и Гельмъ указывали на то, что самое понятіе о матеріи выводимо изъ энергіи; Джиббсъ въ „Termodynamische Studien“ (переводъ съ англійскаго) построилъ химію, исключительно исходя изъ понятія объ энергіи. Въ настоящее время энергетическій принципъ есть основной принципъ физической химіи.

Эквивалентность теплоты и механической работы есть принципъ механической теоріи тепла; изслѣдуя зависимость между тепловыми явленіями и химическими мы должны, по Науманну, расширить толкованіе этого закона: работа имѣетъ мѣсто при прохожденіи тяжести по извѣстному пути; единицы измѣренія—килограммометры; по Науманну, предполагается, наше знаніе о томъ, что такое скорость, масса, ускореніе, сила. „Подъ скоростью подразумѣваютъ пространство, пройденное тѣломъ въ единицу времени и выраженное въ линейныхъ единицахъ, напр. въ метрахъ. Масса выражаетъ сумму матеріальныхъ частицъ тѣла. Частицы, а слѣдовательно и сумма ихъ, т. е. масса, одарены способностью притягиваться и отталкиваться. Причины этого взаимнаго дѣйствія тѣлъ называютъ силами... Взаимное притяженіе тѣлъ прямо пропорціонально квадратамъ разстояній ихъ центровъ тяжести... Скорость, сообщаемая какой-нибудь силой тѣлу въ единицу времени называется ускореніемъ". (Науманнъ. „Основанія термохиміи").

Скорость такимъ образомъ есть произведеніе ускоренія на время; обозначая ускореніе черезъ „c", время—„t", скорость—„v", имѣемъ:

$$v = ct$$

Ускореніе, пріобрѣтаемое тѣломъ вслѣдствіе тяжести, обозначается черезъ „g"; вѣсъ тѣла черезъ „p"; $\frac{p}{g}$ есть величина постоянная для одного и того же тѣла; въ механикѣ имъ обозначаютъ массу:

$$m = \frac{p}{g}.$$

Но „c" = „g"; имѣемъ:

$$c = \frac{p}{m}.$$

Пространство, пройденное тѣломъ при равномѣрно ускоренномъ движеніи равно

$$s = \frac{vt}{2}.$$

Подставляя вмѣсто „t" равную ему величину $\left(\frac{v}{c}\right)$, имѣемъ:

$$s = \frac{v^2}{2c}.$$

Подставляя вмѣсто „c" величину, ему соотвѣтственную, имѣемъ:

$$s = \frac{mv^2}{2p}.$$

Или:

$$ps = \frac{mv^2}{2}.$$

„ps"—произведеніе вѣса на пройденное пространство; „ps"—есть работа, необходимая для сообщенія массѣ „m" скорости „v", $\frac{mv^2}{2}$ есть живая сила массы, находящейся въ движеніи и превратимой въ работу.

Результатъ дѣйствія не соотвѣтствуетъ затраченной работѣ; разность между этимъ результатомъ и работой равна количеству выдѣленнаго тепла.

[6]) Не слѣдуетъ забывать, что съ точки зрѣнія „Эмблематики смысла" самая формулировка этого закона въ терминахъ динамическихъ имѣетъ мѣсто лишь тамъ, гдѣ мы пытаемся установить единый принципъ, управляющій искусствомъ при помощи методовъ точныхъ наукъ; въ этомъ смыслѣ законъ сохраненія творчества—эмблема и только эмблема. Законъ сохраненія творчества—эмблема закона сохраненія энергіи. Законъ сохраненія энергіи выражается въ модели $P + K =$ постоянной величинѣ, гдѣ „P" зависитъ только отъ положенія матеріальныхъ точекъ, а „K" зависитъ отъ скоростей; но $\varphi(P + K)$ уже не будетъ суммой двухъ членовъ. Кинетическая энергія „K" есть живая сила; выше мы дали формулу живой силы; она оказалась равной $\frac{mv^2}{2}$. Формула „$P + K$" есть формула суммы механическихъ энергій; мы видѣли, что энергія механическая превратима въ иные виды энергій (теплоту, электричество и пр.). Принимая въ соображеніе иные виды энергіи, Пуанкарэ приводитъ формулу закона сохраненія энергіи въ слѣдующемъ видѣ:

$$P + K + Q = \text{Const}.$$

Здѣсь „Q"—внутренне-молекулярная энергія въ тепловой, химической или электрической формѣ

„Между функціями, сохраняющими неизмѣнную величину", говоритъ Пуанкарэ, „нѣтъ такихъ, которыя въ точности подходили бы подъ нашу спеціальную форму"... „Поэтому намъ остается выразить принципъ сохраненія энергіи только такимъ образомъ: есть нѣчто, сохраняющее неизмѣнную величину" („Энергія и термодинамика"). Эмблематизмъ присущъ самой формулировкѣ энергетическаго принципа.

[7]) Мы видѣли, что скорость движенія опредѣляется произведеніемъ времени на ускореніе: $v = ct$; количество движенія опредѣляемо количествомъ живой силы; кинетическая энергія твор-

ства зависитъ отъ формальныхъ условій преодолѣнія сопротивленія матеріала; во временныхъ искусствахъ мы затрачиваемъ меньшее количество работы надъ преодолѣніемъ внѣшняго сопротивленія матеріала, нежели въ пространственныхъ формахъ; кромѣ того, самая комбинація символическихъ образовъ становится все болѣе и болѣе свободной во временныхъ формахъ; пока въ чисто музыкальныхъ образахъ не диссоціируются сами представляемые образы. Диссоціація образовъ въ искусствѣ подчеркиваетъ въ самомъ искусствѣ все болѣе и болѣе динамическій моментъ: условно говоря, количество движенія увеличивается тамъ, гдѣ образъ (статическій элементъ) смѣняется дѣйствіемъ (динамическій моментъ); можно говорить о количествѣ элементовъ динамическихъ въ самыхъ формахъ творческаго выраженія и въ самой матеріи творчества; единство формы и содержанія въ искусствѣ даетъ возможность говорить о превращеніи однихъ комплексовъ формы въ другіе; или обратно: однихъ комплексовъ содержаній въ другіе; съ точки зрѣнія единства формы матерія образовъ какъ-то связана съ процессомъ выраженія этой матеріи въ формѣ; или обратно: съ точки зрѣнія единства содержанія матеріалъ образа находится въ извѣстной зависимости отъ содержанія образа; но содержаніе и форма—существуютъ въ процессѣ отвлеченія; если между двумя намѣченными соотношеніями можно поставить знакъ эквивалентности, то оба процесса оказались бы процессами обратимыми: матерія образовъ оказалась бы превратима въ форму, и обратно: если законъ сохраненія энергіи имѣетъ свое выраженіе въ творчествѣ, то и превращеніе энергіи творчества превратимо: энергія механической работы превратима въ энергію представливанія, и обратно; и дѣйствительно, чаще всего, мы имѣемъ дѣло съ явленіемъ аналогичнымъ превращенію энергіи: техническая работа воплощенія образа ограничиваетъ полетъ фантазіи; и обратно: наиболѣе смѣлые образы чаще всего встрѣчаютъ насъ въ *произведеніяхъ*, технически менѣе совершенныхъ; мы вовсе не хотимъ отдать предпочтеніе той или иной формѣ творческаго обнаруженія; процессы представливанія и процессы воплощенія представленій образуютъ замкнутую систему силъ, гдѣ $K + P + Q =$ константѣ; кинетическая энергія проявляется въ процессѣ представливаніи; тогда потенціальная энергія сохраняется въ формѣ; или обратно. Кромѣ того: прежде для объясненія творческихъ процессовъ отправлялись отъ дуализма: форма и содержаніе являлись какъ двѣ самостоятельныхъ субстанціи; теперь же мы болѣе и болѣе убѣждаемся въ томъ, что, говоря языкомъ схоластики, форма и содержаніе суть превратимыя субстанціи, то есть, они—энергіи.

Согласно механической теоріи тепла, теплота есть особое движеніе матеріальныхъ частицъ; при переходѣ работы въ теплоту, движеніе тепла превращается въ движеніе молекулярныхъ частицъ

его образующихъ: живая сила, то есть, запасъ работы въ замкнутой системѣ силъ не уничтожается; въ твердыхъ тѣлахъ живая сила не преодолѣваетъ притяженія смежныхъ частицъ; въ жидкихъ—преодолѣваетъ; въ газахъ—преодолѣваетъ притяженіе частицъ всей системы: отсюда движеніе газовыхъ частицъ есть прямолинейное движеніе.

Останавливаясь на формальныхъ чертахъ, свойственныхъ искусству, мы приходимъ къ пространству и времени; ихъ соотношеніе и отчасти превращеніе другъ въ друга въ искусствѣ становится понятнымъ въ схематизмѣ (см. примѣчаніе 3); Оствальдъ даетъ энергетическое объясненіе пространству и времени; кромѣ того: для Оствальда время и пространство суть формы многообразій нашихъ переживаній; во времени непрерывно теченіе внутреннихъ переживаній; время—простое многообразіе; отъ одного момента къ другому можно перейти однимъ путемъ (прямолинейное движеніе газовой частицы, какъ эмблема теченія времени); единичность направленія—одно изъ свойствъ времени; и наоборотъ: единство направленія не существуетъ въ пространствѣ.

[8]) Абсолютный вѣсъ атомовъ неизвѣстенъ; взаимное отношеніе атомныхъ вѣсовъ является критеріемъ сужденій о вѣсѣ; атомный вѣсъ сѣры=32, потому что атомный вѣсъ водорода (легчайшаго вещества), условно принимаемый за единицу измѣренія, въ 32 раза легче атома сѣры; эквивалентностью называется свойство атомовъ соединяться другъ съ другомъ въ постоянныхъ и кратныхъ пропорціяхъ по отношенію къ водороду; такъ напримѣръ, азотъ трехъэквивалентный элементъ, потому что его атомъ обладаетъ свойствомъ соединяться съ тремя атомами водорода; атомъ же хлора соединяется всего съ однимъ атомомъ водорода; одинъ атомъ извѣстной группы соединяется съ однимъ атомомъ той же группы; трехъэквивалентные атомы соединяются съ тремя элементами одноэквивалентной группы.

Термодинамика устанавливаетъ возможность сравниванія теплоты и работы, какъ величинъ эквивалентныхъ. Опредѣленіе механическаго эквивалента теплоты возможно; Робертъ Майеръ и Джоуль работали въ этомъ направленіи; механическій эквивалентъ теплоты „A“, т.-е., количество работы, производимой единицей тепла, равняется:

$$A = 423{,}85 \text{ килограмметр.}$$

Кромѣ Майера и Джоуля въ этомъ направленіи работали Клаузіусъ, Фавръ, Боша, Веберъ и Гирнъ.

[9]) Давленіе газа увеличивается съ уменьшеніемъ его объема или съ возвышеніемъ температуры; давленіе обратно пропорціо

нально объему и прямо пропорціонально температурѣ; при „p"— давленіи, „v"—объемѣ имѣемъ:

$$\frac{p_0}{p_1}=\frac{v_1}{v_0}$$

Или: $p_0 v_0 = p_1 v_1$.

Таково самое элементарное выраженіе закона Бойля и Маріотта.

Болѣе правильное выраженіе имѣемъ въ формулѣ Шарля Бойля:

$$p_1\ v_1 = p_0\ v_0\ (1+\alpha t),$$

гдѣ „α" есть коэффиціантъ расширенія газовъ.

СМЫСЛЪ ИСКУССТВА.

Статья печатается впервые; въ нѣсколько видоизмѣненномъ видѣ она была прочитана въ видѣ публичной лекціи въ Москвѣ, Петербургѣ и Кіевѣ.

Считаю нужнымъ сдѣлать нѣсколько предварительныхъ замѣчаній къ первымъ страницамъ статьи.

Когда я говорю объ эстетикахъ, независимыхъ отъ метафизики, я разумѣю цѣлую серію сочиненій, протестующихъ противъ формальныхъ эстетикъ; подъ метафизической эстетикой я разумѣю между прочимъ и нормативную эстетику Канта, потому что выводы изъ этой эстетики явно метафизичны; изъ теоретиковъ этой группы до Канта упомяну Баумгартена; нѣкоторыя цѣнныя черты эстетики Канта подмѣняются явно спекулятивными эстетиками Шеллинга, Гегеля, Шепенгауэра; въ этихъ послѣднихъ насъ встрѣчаютъ то скучныя, не вытекающія изъ пониманія красоты разглагольствованія Гегеля, то вдохновенно-пламенныя изліянія Шопенгауэра; между представителями и защитниками нормативной эстетики въ настоящее время мы встрѣчаемся съ Куртомъ Лассвицемъ. Совершенно по новому пытается возродиться нормативная эстетика во Фрейбургской школѣ философіи у Іонаса Кона („Allgemeine Aesthetik". 1901); Конъ полагаетъ, что эстетика есть критическая наука о цѣнностяхъ и что психологическая эстетика лишена собственно эстетической точки зрѣнія. Въ противоположность этой школѣ является эмпирическая школа эстетики Фехнера; среди современныхъ эстетиковъ „психологистовъ" выдающіеся труды принадлежатъ Липпсу. Къ наиболѣе интереснымъ трудамъ по эстетикѣ Мейманъ относитъ трудъ Макса Дессуара: „Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft". Stuttgart. 1906.

[1]) Для установленія общихъ законовъ этой логики слѣдуетъ точно очертить предметъ эстетическаго сужденія; этотъ предметъ

эстетическаго сужденія съ одной стороны не могутъ образовать эстетическія переживанія, взятыя безотносительно къ матеріалу; въ противномъ случаѣ эстетика превратилась бы тотчасъ въ главу психологіи; съ другой стороны предметомъ эстетическаго сужденія не можетъ быть и эстетическій матеріалъ, данный въ формѣ. По Кону, для сужденія объ эстетической цѣнности необходимъ оцѣниваемый предметъ, норма эстетической цѣнности и спеціальная форма эстетической оцѣнки; поскольку норма эстетической цѣнности имѣетъ отношеніе къ нормѣ цѣнности познавательной, постольку выведеніе эстетическихъ категорій—формально; поскольку же эта категорія является предпосылкой эстетическаго эксперимента, постольку вступаетъ въ свои права психологическій моментъ; изъ невозможности соединить психологическій и гносеологическій методы эстетическаго анализа такъ, чтобы психологическія данныя искусства были дедуцированы изъ эстетическихъ категорій или обратно,—вытекаетъ необходимость классификаціи не предметовъ эстетическаго изслѣдованія, а самихъ методовъ этого изслѣдованія; формальная эстетика возможна лишь, какъ систематика эстетическихъ наукъ—1) по методамъ изслѣдованія, 2) по предметамъ эстетическаго изслѣдованія. Эстетика въ такомъ отношеніи становится систематикой особаго рода наукъ; нельзя говорить объ эстетикѣ, какъ наукѣ; но можно говорить объ эстетикѣ, какъ системѣ возможныхъ наукъ. Теорія знанія въ наши дни явилась дисциплиной, провѣряющей пути опытнаго изслѣдованія; для ея существованія необходимы сами эти пути. Въ настоящее время собственно эстетическій экспериментъ еще настолько неразработанъ, что рано думать о стройной системѣ гносеологическихъ сужденій въ этой области. Науки, объединяемыя эстетикой, переживаютъ въ наши дни эпоху, аналогичную эпохѣ средневѣковой схоластики; въ эстетикѣ еще не появлялся свой Коперникъ.

[2]) Слѣдуетъ обратить вниманіе на то, что въ настоящее время мнимая геометрія развивается, какъ вполнѣ точная, закономѣрная наука. Нѣкоторые изъ геометровъ полагаютъ, что фактъ существованія мнимыхъ геометрій отнюдь не противорѣчитъ признанію геометріи, какъ науки опытной; такъ полагаетъ, напримѣръ, Гуэль и Пуанкарэ; того же мнѣнія придерживается и Гельмгольцъ. Льюисъ склоняется къ тому же взгляду; вотъ что онъ говоритъ: „Когда появляются серьезные трактаты, утверждающіе, что сумма угловъ въ прямоугольномъ треугольникѣ не необходимо равна двумъ прямымъ, такое полное уклоненіе отъ первоначальныхъ основъ со стороны людей, столь знаменитыхъ, не можетъ быть оставлено безъ вниманія, какъ праздная игра въ парадоксы извращеннаго остроумія. Оно требуетъ, наоборотъ, самаго серьезнаго вни-

манія, такъ какъ возможно, что этимъ путемъ выясняются въ значительной степени начала достовѣрности въ математикѣ и другихъ областяхъ знанія". (Льюисъ, „Вопросы жизни и духа". II ч. русскій переводъ).

Гельмгольцъ указываетъ на то, что истины мнимой, сферической геометріи вовсе не находятся въ непримиримомъ противорѣчіи съ истинами Эвклидовой геометріи. Этотъ вопросъ былъ остроумно поставленъ и Ридомъ („Inguiry" Gom. VI гл). Джевонсъ въ своемъ отвѣтномъ трактатѣ на мнѣніе Гельмгольца развиваетъ взглядъ, что въ сферическомъ пространствѣ мы вообразили бы себѣ фигуры плоской геометріи („Nature", vol. IV, p. 481): „Элементы Эвклида были бы столь же истинны, какъ въ одномъ, такъ и въ другомъ мірѣ; только измѣнилась бы степень ихъ приложимости" — говоритъ онъ. Это положеніе развилъ Тённеръ. „Но Эвклидова геометрія,— говоритъ Гауссъ въ письмѣ къ Шумахеру,—не заключаетъ въ себѣ ничего противорѣчиваго, хотя на первый взглядъ многіе изъ ея выводовъ кажутся парадоксами". Слѣдуетъ по Гельмгольцу различать два вида истинъ: одинъ видъ истины есть соотвѣтствіе съ дѣйствительностью; другой видъ истины есть представленіе о ней, какъ о логическомъ процессѣ, не заключающемъ противорѣчій: основаніе истины можетъ быть въ такомъ случаѣ гипотетично; къ перваго рода истинамъ Гельмгольцъ относитъ истины Эвклидовой геометріи; ко второму роду истинъ относимы истины сферической геометріи. *Истину* опредѣляетъ Льюисъ, какъ уравненіе своихъ членовъ; если въ основѣ послѣднихъ лежатъ объективныя реальности, уравненіе выражаетъ реальную истину; если члены уравненія—символы, истина носитъ символическій характеръ. Не-Эвклидова геометрія есть символическая геометрія. Прибавимъ отъ себя, что реальная истина остается таковой до критики основоположеній всякой реальности; критика основоположеній реальности самымъ реальнымъ истинамъ придаетъ символическій характеръ; всѣ виды истинъ—суть символы; то, что придаетъ нѣкотораго рода истинамъ реальный характеръ, есть методъ, которымъ мы установили одну изъ символическихъ реальностей, какъ реальность не символическую; пока мы разсматриваемъ точные результаты методологическихъ путей, мы не можемъ видѣть условности метода; результаты эти становятся догматически утвержденными истинами, какъ скоро мы мѣняемъ методъ и при помощи новаго метода приходимъ къ новымъ реальнымъ истинамъ, прежнія истины предстаютъ во всей ихъ условности. Всякая реальная истина есть догматъ; въ основѣ же всякаго догмата лежитъ символъ; и потому-то истины всякой геометріи неизбѣжно носятъ символическій характеръ.

[3]) Вотъ ходъ мыслей Канта, устанавливающій апріорность пространства, приведенный нами изъ образцоваго изложенія Штанге „Критики чистаго разума“:

„§ 3. Подъ метафизическимъ объясненіемъ Кантъ понимаетъ раскрытіе понятій, поскольку оно направлено на апріорный характеръ понятія, (г. 51 || 52), т.-е. полное изложеніе тѣхъ признаковъ, которыми понятіе опредѣляется по существу, какъ данное a priori. Метафизическое объясненіе является, поэтому, реальнымъ опредѣленіемъ понятія, даннаго a priori.

„§ 4. Въ представленіяхъ пространства и времени мы имѣемъ апріорные элементы чувственности, такъ какъ представленія пространства и времени, во-первыхъ, независимы отъ опыта и обладаютъ характеромъ необходимаго, во-вторыхъ, являются не отвлеченіями, а созерцаніями.

„§ 5. Апріорный характеръ пространства и времени обнаруживается изъ того отношенія, въ которомъ представленія пространства и времени стоятъ къ явленію. 1) Представленія пространства и времени суть два представленія, которыя не могутъ быть отвлечены отъ явленій, но должны быть на лицо до всякаго воспріятія явленія (г. 51_1 и 58_1 || 52_1 и 58_1). 2) Можно имѣть представленія пространства и времени, не имѣя представленія объ опредѣленныхъ явленіяхъ (предметахъ), тогда какъ, наоборотъ, представленіе объ опредѣленныхъ явленіяхъ невозможно безъ представленія пространства и времени.

„§ 6. Чувственный характеръ пространства и времени доказывается сначала отрицательно, а затѣмъ—положительно. 1) Отрицательно: представленія пространства и времени не суть понятія. Въ самомъ дѣлѣ: представленіе единичнаго пространства и единичнаго времени не отличается отъ представленій пространства и времени вообще, между тѣмъ какъ общее понятіе есть нѣчто совершенно иное чѣмъ единичное представленіе представленія, которыя оно обнимаетъ или изъ которыхъ оно составляется (г. 52_4 и 59_4; || 53_4 и 58_4—59_4). 2) Положительно: представленія пространства и времени суть созерцанія. Въ самомъ дѣлѣ: существенной чертой ихъ является то, что они представляются безконечными. Представленіе же безконечнаго никогда не можетъ считаться признакомъ понятія, но составляетъ особенность созерцанія (г. 52_5 и 59_5 || 53 прим. и 59_5)“.

И далѣе:

„§ 7. Подъ „трансцендентальнымъ объясненіемъ“ (г. 53 || 54) Кантъ понимаетъ то, что въ другомъ мѣстѣ (г. 103 f. || 100 сл.) онъ называетъ „дедукціей понятій“, т.-е. доказательство, что извѣстныя синтетическія знанія a priori, которыя мы имѣемъ, возможны только при предположеніи наличности опредѣленнаго понятія. „Трансцендентальное объясненіе“ не тожественно такимъ образомъ съ „физіологическимъ выведеніемъ“, подъ которымъ Кантъ

понимаетъ „объясненіе фактической наличности“ нѣкотораго чистаго познанія (г. 105 || 102), т.-е. выясненіе его психологическаго происхожденія.

„§ 8. Трансцендентальное объясненіе представленій пространства и времени имѣетъ поэтому своей задачей показать, что только при предположеніи, что представленія пространства и времени суть апріорные элементы чувственности, могутъ имѣть значеніе апріорныхъ синтетическихъ познаній положенія математики, въ которыхъ мы имѣемъ дѣло съ выраженіемъ пространственныхъ и временныхъ отношеній.

„§ 9. Въ самомъ дѣлѣ: если бы представленія пространтства и времени были эмпирическими представленіями, то и положенія математики имѣли бы только эмпирическое значеніе, и слѣдовательно не могли бы быть аподиктически достовѣрными (г. 52_3 и 58_3 ср. 53 f. || 52 пр. и 58_3 ср. 54).

„§ 10. А если бы представленія пространства и времени были понятіями, то тѣ же положенія математики не могли бы быть синтетическими положеніями (г. 53 и 59 f || 54 и 59 сл.).

„§ 11. Аподиктическій и синтетическій характеръ, которымъ въ дѣйствительности обладаютъ математическія положенія, понятенъ такимъ образомъ только въ томъ случаѣ, если представленія пространства и времени суть формы созерцанія“.

Отсюда Кантъ дѣлаетъ свои выводы:

„§ 12. Пространство и время не вещи или свойства вещей (г. 54a и 60a || 55a и 60a), а формы внѣшняго и внутренняго чувства (г. 54b и 60b || 54b и 60b.)

„§ 13. Такъ какъ пространство и время суть формы чувственности, то отсюда слѣдуетъ (г. 55—57, 61f || 55—57, 61 сл.): 1). Что представленія пространства и времени имѣютъ объективное значеніе въ отношеніи ко всѣмъ предметамъ нашихъ чувствъ, т.-е. что не можетъ быть ни одного чувственнаго созерцанія безъ представленія пространства и времени. 2. Что представленія пространства и времени, хотя и не относятся къ вещамъ въ себѣ, не имѣютъ однако же и значенія случайныхъ видоизмѣненій (модификацій) чувственности, но являются необходимыми условіями чувственнаго созерцанія (трансцендентальная идеальность)...

„§ 14. Изъ полученныхъ результатовъ слѣдуетъ, что чувственность, какъ способность созерцанія, всегда можетъ имѣть дѣло только съ явленіями“ (Карлъ Штанге).

[4]) Теменъ и сложенъ вопросъ о происхожденіи божествъ; здѣсь нѣтъ ни подлинныхъ основаній, ни подлинныхъ методовъ изслѣдованія; „первое возникновеніе религіи въ человѣческомъ родѣ“, говоритъ Геффдингъ, „всегда останется неразрѣшенной проблемой для исторіи религіи. Даже дикари, стоящіе на самой низкой ступени

развитія, о какой мы только знаемъ, въ дѣйствительности имѣютъ за собой длинный историческій путь" („Философія религіи"). Думать, что какая бы то ни было изъ существующихъ религіозныхъ формъ есть первобытная форма, значитъ по Геффдингу, просто разрубать Гордіевъ узелъ. Относительно религіозныхъ формъ мы имѣемъ всѣ основанія полагать, что фетишизмъ приближается къ простѣйшимъ формамъ; но и эта форма уже предполагаетъ анимизмъ. (Теорію анимизма развивали Тэйлоръ въ „Антропологіи", Спенсеръ и Леббокъ).

Въ своемъ изслѣдованіи „Elements of the science of Religion" Тиль разсматриваетъ спиритизмъ и фетишизмъ, какъ двѣ самостоятельныя формы проявленія анимизма; въ спиритизмѣ духи и демоны лишь временно открываются смертнымъ, входя въ тотъ или иной предметъ; переживая стадію фетишизма, человѣкъ связываетъ духа съ опредѣленнымъ предметомъ. Фетишизмъ въ свою очередь имѣетъ нѣсколько стадій; Узенеръ въ сочиненіи „Götternamen Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung" (1896) различаетъ фетишизмъ въ строгомъ смыслѣ слова отъ фетишизма временнаго (богъ на моментъ); потомъ уже появляются „постоянные боги" (Лангъ „Mith, Ritual and Religion"); по Узенеру процессъ наименованія бога относится къ болѣе поздней стадіи религіознаго развитія; имена прилагательныя замѣняются именами собственными въ отношеніи къ божеству.

Относительно происхожденія греческой религіи почти невозможно установить правдоподобной гипотезы; историческая Греція уже представляетъ собой вполнѣ сложившуюся культуру; даже періодъ Гомера и Гесіода относятъ къ началу греческаго возрожденія, т.-е. къ эпохѣ, слѣдующей за средневѣковьемъ.

„Теогонія" Гесіода даетъ намъ цѣлую эпопею божествъ и героевъ; по Геродоту, Гомеръ и Гесіодъ будто бы выдумали „теогонію". Но уже у Ѳалеса Милетскаго насъ встрѣчаетъ анимистическое міросозерцаніе: „все полно боговъ, демоновъ и душъ"; темныя бездны экстаза анимизмъ покрываетъ сіяніемъ божествъ; источникъ происхожденія солнечныхъ божествъ Ницше геніальнаго опредѣляетъ „началомъ сна" (аполлоновскаго начала), занавѣшивающаго неизреченную, а потому и демоническую ночь экстаза (діонисическое начало). Недаромъ, говоритъ Геффдингъ, анимизмъ есть міросозерцаніе, своимъ возникновеніемъ обязанное сну: „во снѣ"—говоритъ онъ—„дикарь получаетъ опыты, которые должны казаться ему такими же дѣйствительными, какъ опыты бодрственнаго состоянія; въ опытахъ сна онъ самъ и другія существа... выступаютъ болѣе свободными, болѣе независимыми отъ пространства, времени и матеріальныхъ отношеній". Конечно, всякія попытки представить себѣ сущность возникновенія религіи изъ

божественнаго видѣнія во снѣ,—суть попытки субъективно психологическія: онѣ обращаютъ насъ отъ исторіи религіи къ себѣ самому; историческіе миѳы освѣщаются здѣсь постольку, поскольку они становятся понятными, какъ образы субъективныхъ, въ насъ доселѣ возникающихъ переживаній; и дѣйствительно: начало всякой видимости для насъ связано съ первыми проблесками сознанія въ дѣтствѣ; эти же проблески — чаще всего насъ посѣтившіе сны; чаще всего это—кошмары, гдѣ невидимая сила, принимая сказочные образы, преслѣдуетъ насъ; первобытное религіозное творчество болѣе всего сближаемо съ дѣтскими снами; до этихъ сновъ— уже нѣтъ никакой дѣйствительности, никакого образа: тьма, ночь, бездна, хаосъ. И потому-то орфическая теогонія намъ понятна, какъ система символовъ, ретроспективно отражающая стадіи примитивнаго религіознаго творчества; вотъ она: время, эѳиръ и хаосъ лежатъ въ основѣ всего сущаго; время изъ эѳира и хаоса образуетъ яйцо; изъ яйца вылупляется двуполый змѣй (Протагонъ, Эросъ, Пріапъ, Мэтисъ, Фаэтонъ, Фанесъ); змѣй рождаетъ Ночь; Зевсъ по совѣту Ночи поглощаетъ Змѣя, чтобы вновь изъ себя воспроизвести все существующее; отъ сочетанія Зевса-Змѣя съ Персефоной (царицы подземнаго міра) происходитъ Діонисъ; титаны растерзали Діониса, но Зевсъ возродилъ Діониса въ сынѣ Семелы; люди пошли отъ пепла сожженныхъ титановъ и крови Діониса. Если связать съ этой теогоніей начало сна, то дѣйствительность видимаго міра окажется лишь продолженіемъ сна; и только въ религіозномъ экстазѣ подлинная природа дѣйствительности срываетъ съ окружающаго фату явленій: появляются боги; но и боги—только фата; за богами открывается бездна, неизреченное; состояніе религіознаго экстаза, какъ начало всяческаго творчества, геніально называетъ Ницше началомъ Діониса; В. И. Ивановъ въ глубоко интересномъ изслѣдованіи своемъ „Религія страдающаго бога" анализируетъ состояніе діонисическаго восторга; онъ приходитъ къ заключенію, что это состояніе есть общая основа всяческаго религіознаго творчества. Ниже мы приводимъ эволюцію во взглядахъ на религіозное творчество, слѣдуя изложенію Вячеслава Иванова („Религія страдающаго бога", глава 11-ая).

„Было время, — говоритъ Ивановъ, — когда въ Діонисѣ знали лишь бога вина, а въ оргіазмѣ видѣли лишь пьяную разнузданность „веселыхъ вакханалій", лишенныхъ религіознаго экстаза; научное изслѣдованіе послѣдняго времени ушло отъ слишкомъ легкаго истолкованія діонисіевыхъ культовъ". По Иванову еще Казаубонъ (1614 г.) „одинъ изъ родоначальниковъ нашей филологіи, ведетъ („De enthusiasmo") полемику противъ античныхъ формъ религіознаго вдохновенія, какъ проистекающихъ изъ источниковъ, чуж-

дыхъ божественнаго откровенія". Гердеръ уже болѣе глубоко оцѣниваетъ частный религіозный феноменъ въ связи съ общечеловѣческимъ религіознымъ сознаніемъ; къ Гердеру примыкаетъ мистическая школа миѳологіи, создавшая „Символику" Крейцера; противъ Крейцера поднимается раціоналистическая полемика; она умножаетъ ученый матеріалъ и создаетъ классическое сочиненіе Лобека „Aglaophamus"; книга Лобека имѣетъ тѣмъ не менѣе множество недостатковъ: отсутствіе психологическаго и антропологическаго матеріала, односторонность въ выводахъ. Отфридъ Мюллеръ уже ближе къ пониманію сущности религіи Діониса; ему принадлежитъ попытка, по словамъ Иванова, вывести эту религію не изъ Египта, гдѣ подозрѣвали корни всякаго откровенія мистики миѳологи, но изъ нѣдръ греческой расы; еще ближе подходитъ къ религіи Діониса Велькеръ; къ эпигонамъ направленія Велькера относится цѣнная „Греческая миѳологія" Преллера; это направленіе группируетъ литературный, этнографическій и археологическій матеріалъ, остерегаясь выходить изъ предѣловъ греческаго міра; открытіе сравнительнаго языковѣдѣнія породило увлеченіе идеей общеарійской религіи, Ведами — какъ древнѣйшимъ откровеніемъ арійскаго духа. Отсюда одностороннее толкованіе миѳа въ школѣ Макса Мюллера. Этнографія и фольклоръ оказали вліяніе на изслѣдованіе греческой религіи; они сошлись съ антропологіей; за работами Беттихера послѣдовали работы Маннгардта о лѣсныхъ и полевыхъ культахъ, за Маннгардтомъ Фразеръ даетъ подробныя комментаріи къ Павсанію и въ книгѣ „Золотая Вѣтвь" остроумно комбинируетъ этнографическій матеріалъ въ картину религіозной жизни древняго человѣка; съ другой стороны гипотеза Спенсера о происхожденіи религіи изъ культа предковъ оказалась ферментомъ послѣдующихъ изысканій; открытіе хтоническихъ элементовъ въ основѣ религіозныхъ миѳовъ пролило свѣтъ на эти миѳы; сюда относятся построенія Липперта; эта школа въ лицѣ Эрвина Роде („Psyche") нашла свое классическое завершеніе; обнаружились этнографическія вліянія Востока на религію Греціи благодаря раскопкамъ Шлимана (въ Малой Азіи) и Эванса (на Критѣ); изслѣдователи древнегреческой религіи нынѣ прежде всего представители классической филологіи; у нихъ собираніе историческаго матеріала, критика и группировка его играютъ важную роль; дальнѣйшая задача—опредѣлить исторически связь культовъ; въ „Исторіи греческой религіи" Группе насъ встрѣчаетъ попытка свести всѣ данныя въ одно цѣлое; интересны еще археолого-филологичкія работы Карла Роберта; Узенеръ даетъ исторію именъ боговъ; миѳологическій матеріалъ собирается въ „Подробномъ лексиконѣ греческой и римской миѳологіи", издаваемомъ Рошеромъ; матеріалъ „Лексикона" пополняется обновленной „Реальной энциклопедіей классической древности" Паули.

Таковъ обширный матеріалъ для изученія греческихъ культовъ и въ частности культовъ Діониса. Далѣе, Вячеславъ Ивановъ приводитъ слова Ницше: „Мы переживаемъ явленія, необъяснимыя внѣ соотношенія съ пережитыми Греціей. Между Кантомъ и Элеатами, Шопенгауэромъ и Эмпедокломъ, напримѣръ, такъ близко родство, что ясно видишь всю относительность нашихъ разграниченій по категоріи времени. Почти кажется, что многое, разъединенное вѣками,—одно цѣлое, и что время—только облако, препятствующее намъ разглядѣть это". „Эти слова", — прибавляетъ В. И. Ивановъ, — „одинъ изъ безчисленныхъ голосовъ прибоя—обличаютъ тяготѣніе къ античному... европейская мысль постоянно и закономѣрно возвращается за новыми стимулами... къ генію Эллады". „Винкельманъ, — продолжаетъ Ивановъ, — родоначальникъ представленія о греческой сихіи, какъ элементѣ строя и мѣры, жизнерадостности и ясности; оно же господствуетъ и по сей день. Родилось оно изъ бѣлаго видѣнія греческихъ... мраморовъ, изъ сіяющаго сна Гомерова Олимпа"... „Но было и темное облако надъ этимъ свѣтлымъ кругозоромъ: то была трагедія"... „Эллинистъ Ницше пережилъ, какъ событія жизни, философію Шопенгауэра и музыку Вагнера. Изъ этого сложнаго состава истекла его юношеская геніальная работа „Рожденіе трагедіи изъ духа музыки". Впослѣдствіи онъ порицалъ ее: за ея форму, не строго научную и не поэтическую"... „Она (т.-е. книга Ницше) повѣдала, что состояніе религіознаго экстаза и музыкальнаго аффекта... были средствами и формами самоутвержденія греческой тоски существованія и міровой скорби"... „Яковъ Буркгардтъ... первый попытался освѣтить вопросъ о пессимизмѣ грековъ эмпирически, путемъ трезваго сопоставленія культурно-историческаго матеріала"...

...„Что греки были сынами Средиземнаго моря, серебряными оливами отѣненнаго юга; что жили они окруженные... заливами и заводями, голубого, какъ бирюза, или синяго, какъ сафиръ, или синее гроздіе—греческой „Θалассы"...; что ихъ Олимпъ оглашался... смѣхомъ... безсмертныхъ,—все это, подобно золотому покрову, накинутому надъ бездной, по слову Тютчева, долго обманывало, отводило глаза наши отъ скорби и ужаса, и ночи греческой души. Когда новыя открытія и изслѣдованія показали намъ всю безнадежность ихъ народной вѣры, всю запуганность ихъ младенческаго ума;—тогда открылись наши глаза на то, что міръ греческой души былъ „міръ души ночной", и оттого-то такъ жадно заслушивалась она порой „любимой повѣсти" и „рвалась изъ смертной груди", и „съ безпредѣльнымъ жаждала слиться" въ діонисическихъ изступленіяхъ"... „Приписывать грекамъ безоблачный оптимизмъ счастливаго дѣтства нельзя: ни одинъ словесный памятникъ... не говоритъ намъ его языкомъ. Но Гомеръ?.. Правда, море

смѣялось въ стихахъ Гомера всѣми своими улыбками...: но еще чаще его герои льютъ безутѣшныя слезы"... „Новѣйшія изысканія Роберта представили намъ Иліаду въ неожиданномъ свѣтѣ... Въ этомъ обновленномъ видѣ Иліада еще энергичнѣе утверждаетъ свой трагизмъ"... ...„Съ тѣмъ замираніемъ сердца, съ тѣмъ темнымъ и сладкимъ влеченіемъ, которое мы испытываемъ, наклоняясь надъ зіяющею пропастью...—эллинъ останавливается и медлитъ надъ ночью и ужасомъ жизни и жадно заглядываетъ въ ихъ зовущую глубь... Греческій пессимизмъ разрѣшался въ діонисическое изступленіе: намъ предстоитъ точнѣе изучить психологію этого изступленія"...

Такъ говоритъ Вячеславъ Ивановъ, заканчивая вторую главу своего замѣчательнаго изслѣдовамія „Эллинская религія страдающаго Бога".

5) У насъ есть всѣ основанія называть этотъ принципъ художественнаго творчества романтическимъ, потому что школа такъ называемыхъ романтиковъ съ особенной рѣзкостью подчеркивала роль переживанія въ процессѣ художественнаго творчества; романтики, какъ Ницше и Верлэнъ, прежде всего видѣли въ художественномъ творчествѣ проявленіе музыкальнаго ритма души. Вотъ что говоритъ Карлъ Іоэль въ статьѣ „Ницше и романтизмъ": „Съ романтиками происходитъ что-то загадочное: они всегда поютъ. Они бродятъ въ мірѣ опьяненные, какъ въ лѣсу звуковъ. Все поетъ и звучитъ въ нихъ и вокругъ нихъ, и все поетъ, и все звучитъ также и въ насъ, когда мы ихъ читаемъ". Между поэзіей, жизнью, любовью и музыкой для романтика нѣтъ разницы. Вотъ нѣсколько выдержекъ изъ романтиковъ, приводимыхъ Іоэлемъ...

Изъ Тика: „Музыка говоритъ"... „Всякій изгибъ ея членовъ—аккордъ"... „Мы обратили нашу супружескую жизнь въ пѣніе"... „Музыка—великая волшебница, она опьяняетъ, творитъ чудеса и заставляетъ вѣрить въ нихъ"... Для Тика языкъ тоновъ богаче языка словъ. Для него цвѣточные ароматы — звуки.

Изъ Шлегеля: „Музыка—искусство любви"... Въ лицѣ Каролины Шлегель видитъ „нѣкую вѣчно новую музыку одухотворенныхъ взглядовъ и милыхъ гримасъ"... „Легко и мелодично протекали годы — будто прекрасное пѣніе". Письма Люцинды—„не письма, а пѣніе". Лирика для Шлегеля есть музыкальная поэзія.

Изъ Новалиса: Глаза—„свѣтовой клавесинъ"... Онъ слышитъ „хоры созвѣздій"... „Романтическія вещи должны быть, какъ звуки эоловой арфы"... „Сказка—точно музыкальная фантазія"... „Природа—эолова

арфа"... „Всѣ люди суть варіаціи совершеннаго индивидуума"... „Жизнь образованнаго человѣка должна бы состоять въ чередованіи музыки и отсутствія музыки"... Болѣзнь—„музыкальная проблема"... Выздоровленіе — „музыкальное разрѣшеніе"... „Языкъ есть музыкальный инструментъ"... „Внутренній языкъ тѣмъ совершеннѣе, чѣмъ онъ больше приближается къ пѣнію. Самое совершенное сознаніе—есть пѣніе"... „Всякій методъ есть ритмъ: овладѣлъ человѣкъ ритмомъ—онъ овладѣлъ всѣмъ міромъ"... „Ритмическая мысль есть геній"... „Духъ поэзіи есть утренній свѣтъ, заставляющій звучать статую Мемнона"... Совершенная поэзія для Новалиса—„благозвучна и полна прекрасныхъ словъ, безъ всякой мысли", потому что „мышленіе лишь сонъ чувствованія"... А чувствованіе есть духъ музыки...

И завѣты романтической поэзіи возобновляетъ Верлэнъ въ своемъ стихотвореніи, которое новая поэзія выдвигаетъ, какъ манифестъ; не даромъ впослѣдствіи группа символистовъ во Франціи образовала какъ бы самостоятельную фракцію „инструменталистовъ".

Культъ музыки въ драмѣ возобновляютъ по новому и Вагнеръ и Ницше; характерно, что завѣты романтиковъ какъ бы воплотились въ Ницше, который сталъ музыкантомъ и въ буквальномъ, и въ переносномъ смыслѣ; въ переносномъ: онъ былъ музыкантъ слога и пророкъ бога музыки Діониса; въ буквальномъ: какъ извѣстно, Ницше былъ прекрасный импровизиторъ и даже мы знаемъ о существованіи его композицій; Петеръ Гастъ въ разговорѣ съ однимъ моимъ другомъ разсказывалъ о томъ, какъ впервые онъ увидѣлъ Ницше уже больного, въ лѣчебницѣ: послѣ дикаго привѣтствія Ницше сѣлъ за рояль и сыгралъ блестящую и сложную импровизацію, въ которой, по увѣренію Гаста, музыканта, не было ни одной единственной ошибки противъ теоріи; не потому ли Ницше сумѣлъ такъ овладѣть методомъ классической филологіи и при помощи ея сумѣлъ разъ навсегда измѣнить ходячія представленія о Греціи. Методъ и для него, какъ для Новалиса, былъ музыкальнымъ ритмомъ. Романтики и самую религію понимали музыкально; для Ницше религія превратилась въ музыку, а всѣ религіозные образы и догматы стали какъ бы ненужной программой—текстомъ къ музыкальной симфоніи; можно сказать, что Ницше боролся съ религіей, не какъ врагъ, а какъ фанатикъ опредѣленной религіи: онъ боролся, какъ поклонникъ симфонической музыки борется съ музыкой програмной. Ницше пытается овладѣть музыкой въ жизни; его Заратустра не ходитъ, а пляшетъ; „Не кажется ли міръ тебѣ совершеннымъ" раздается

музыка въ самомъ Заратустрѣ; догматическое представленіе о мірѣ, какъ музыкальномъ инструментѣ, было уже осознано въ ученіи пиѳагорейцевъ; для нихъ міръ—гармоническій космосъ; законы космической гармоніи—единственный предметъ познанія пиѳагорейцевъ; число есть символическое орудіе этого познанія; гамма чиселъ есть гамма струнъ космоса, при помощи которыхъ познающій изъ міра извлекаетъ музыкальные звуки; такое число не просто количество; оно—тайна; въ числахъ находимъ мы свойства музыкальной гармоніи; и потому-то моментъ тайны, внесенный въ самую математику, превращаетъ ее въ музыку, а познающихъ превращаетъ въ орхестру (союзъ) связанныхъ единой симфоніей людей; симфонія міра звучитъ въ мистеріи; и пиѳагорейство воспринимаетъ мистику орфизма; здѣсь познаніе черезъ музыку превращается въ магію: Орфей, какъ извѣстно, заставлялъ плясать камни. Не потому ли Ницше не могъ не быть первымъ изъ приносящихъ жертву Діонису, что онъ былъ первый дѣйствительный орфикъ нашихъ дней; какъ таковой, онъ былъ посвященный: надѣлъ вѣнецъ миста; и этотъ вѣнецъ оказался, какъ и всегда, терновымъ вѣнцомъ. Ницше уподобился Діонису: но Діониса растерзали титаны: Ницше былъ растерзанъ великими титанами нашего немузыкальнаго прошлаго; но уже онъ успѣлъ зажечь насъ мечтой о посвященіи; эта мечта сожжетъ титановъ: мы, поклонники Ницше, Герострaты, поджигатели храмовъ: уже мы колеблемъ устои старой жизни; отъ пепла титановъ и крови Діониса пошли люди; отъ обломковъ сжигаемыхъ циклопическихъ построекъ прошлаго и страдальческой крови Ницше пойдутъ люди новой эры; въ нихъ воплотится духъ страдающаго Діониса-Ницше. Діонисъ-Ницше, обращаясь къ будущему, могъ быть въ условіяхъ современности только пророкомъ прошлаго: въ условіяхъ будущаго онъ явится учителемъ воскресенія, обращаясь къ нашему настоящему, какъ къ минувшему. Психологія романтической школы поэзіи, расширяясь, неминуемо ведетъ эту школу или за предѣлы искусства, къ религіи, или же къ расширенію школы, путемъ включенія въ личное сознаніе предстоящей дѣйствительности, сначала, какъ музыкально звучащей дѣйствительности, а потомъ и какъ просто дѣйствительности: таковъ поворотъ романтической школы къ школѣ реалистической; такой поворотъ мы видимъ у Гоголя, этого типичнаго романтика; реализмъ впослѣдствіи становится натурализмомъ; натурализмъ разрушается въ импрессіонизмѣ; импрессіонизмъ возвращаетъ насъ къ романтикѣ.

[6]) Вяч. И. Ивановъ совершенно вѣрно указываетъ на то, что въ символизмѣ мы имѣемъ дѣло съ двумя стихіями — реалистической и идеалистической; въ реалистической стихіи художественное творчество соприкасается явно съ творчествомъ религіознымъ. Что же касается до идеалистической стихіи, то здѣсь

мы имѣемъ дѣло съ тѣмъ же религіознымъ творчествомъ, но творчествомъ неосознаннымъ; я могу относиться къ собственному прозрѣнію, какъ къ акту религіознаго вдохновенія; образы, меня посѣщающіе, предстаютъ мнѣ, какъ вѣчныя сущности; но этимъ еще не устанавливается право мое быть великимъ художникомъ; ремесленная сторона искусства не входитъ въ меня; а искусство между прочимъ есть и техника; есть вдохновеніе въ созерцаніи „res“ (выраженіе Иванова) и есть вдохновеніе въ воплощеніи „res“ въ формѣ; въ послѣднемъ случаѣ для меня, какъ техника, не важно, каково происхожденіе меня посѣщающихъ образовъ (являются ли они дѣйствительно сущими предметами иного міра, или они—продуктъ моего воображенія); важно ихъ воплощеніе; допустимъ, я вижу образъ и переживаю его, какъ явленіе моему воображенію подлинно религіозной сущности; но отъ одного этого явленія не получится поэмы въ терцинахъ; я сохраняю образъ явленія; и вотъ я начинаю его воплощать въ матеріалѣ словъ; въ моментъ воплощенія меня озабочиваетъ уже вовсе не то, что образъ, меня посѣтившій, есть образъ религіозный; меня озабочиваютъ размѣръ, риѳмы, ритмъ и средства изобразительности; все это теперь, пока я работаю надъ воплощеніемъ образа, превращается для меня въ подлинность; и неизбѣжно образъ, воспринятый, какъ „res“, становится лишь руководящимъ принципомъ группировки чисто реальныхъ условій формы; вступаетъ идеалистическій моментъ моей работы, когда подлинностью становится для меня мастерство техники; наступаетъ моментъ техническаго вдохновенія; меня охватываетъ состояніе восторга въ процессѣ самаго выбора словъ и средствъ изобразительности; иногда же эти два вдохновенія (вдохновеніе созерцанія и вдохновеніе техническаго воплощенія созерцаемаго) сливаются въ одно; вдохновеніе перваго рода превращаетъ меня въ воспринимающаго: женственной стихіей моего существа я поворачиваюсь къ божественному началу, осѣняющему меня видѣніемъ; вдохновеніе второго рода активно: мужественная сторона моей души стремится запечатлѣть въ мраморѣ, въ словѣ, въ краскѣ женственно воспринятое видѣніе; и тутъ я, какъ бы Логосъ, оживляющій мертвую матерію творчества; если этотъ моментъ, уподобляя меня божеству, подчеркиваетъ индивидуализмъ и самоутвержденіе моей личности внѣ божества, то не слѣдуетъ забывать, что не имъ исчерпывается творчество; этотъ моментъ лишь актъ божественной драмы, называемой художественнымъ творчествомъ; третій моментъ есть моментъ созерцанія мной созданнаго видѣнія; въ этомъ созерцаніи я говорю сотворенному кумиру мое „да“ или „нѣтъ“: въ этомъ моментѣ сливается идеалистическая и реалистическая сущность творчества; я говорю моему произведенію: „да будетъ оно“; говоря такъ, я утверждаю его, какъ творческій принципъ (идеали-

стическая сущность); но я утверждаю сотворенное лишь постольку, поскольку мужественная стихія моей души сумѣла возсоздать въ краскѣ и мраморѣ видѣніе, осѣнившее женственную сторону моей души, раскрытой божеству; вѣдь здѣсь я принялъ меня посѣтившій образъ, какъ нѣкую реальность, или до момента активнаго творчества, или въ моментъ созерцанія сотвореннаго произведенія; въ каждомъ художникѣ живы три момента (воспріятіе образа, передача его и созерцаніе переданнаго образа), гдѣ художникъ является медіумомъ, интерпретаторомъ медіумически воспринятаго, и зрителемъ; какъ зритель, онъ соединяетъ въ себѣ моментъ реализма и идеализма; специфическій характеръ художественнаго творчества, въ отличіе отъ творчества чисто религіознаго, заключается въ ремесленномъ воплощеніи образа; въ процессѣ же воплощенія самый образъ становится лишь руководящимъ принципомъ ремесленной работы; эта работа становится чѣмъ-то самодовлѣющимъ.

Поэтому печатью идеализма отмѣчены высочайшія произведенія искусства; это не значитъ, что такія произведенія—произволъ художника; идеалистическій и реалистическій символизмъ въ искусствѣ отсутствуютъ въ чистомъ видѣ; всякое художественное произведеніе более или менѣе идеалистично; оно же болѣе или менѣе реалистично; вотъ почему реалистическимъ символизмомъ запечатлѣны чисто религіозныя произведенія „духа"; среди такихъ произведеній мы назовемъ „нагорную проповѣдь". Но въ „Раѣ" Данте насъ встрѣчаетъ уже не чистый реализмъ, а своего рода идео-реализмъ (по терминологіи одного молодого теоретика символизма), потому что „Рай" Данте еще и художественное произведеніе; между „Раемъ" Данте и идеалистическими образами греческой скульптуры (выражаясь терминологіей Вяч. Иванова) болѣе сходства, чѣмъ между „Раемъ" Данте и „Библіей"... И „Рай" и скульптура носятъ печать „идео-реализма", хотя моментъ идеализма въ одномъ произведеніи играетъ значительную роль, въ другомъ же почти не играетъ никакой роли.

Характерно, что, касаясь разграниченій двухъ стихій творчества, Вяч. И. Ивановъ склоняется къ признанію произведеній творчества идеалистическими, когда художникъ отвлеченнымъ сознаніемъ своимъ признаетъ ихъ за продуктъ фантазіи и только фантазіи, какъ будто отвлеченное сознаніе художника можетъ играть какую бы то ни было рѣшающую роль въ подлинномъ творчествѣ. Пушкинъ и Лермонтовъ въ значительной степени скептики; „демонъ творчества" въ сознаніи того и другого, конечно—аллегорія; станетъ ли утверждать Вяч. И. Ивановъ, что они оба—идеалисты? Гете, какъ извѣстно, былъ спинозистомъ (въ послѣдній періодъ онъ, какъ кажется, склонялся къ кантіанству); по поводу атеизма Спинозы существуетъ полемика; съ точки зрѣнія Вяч. И. Иванова, Гете долженъ быть въ искусствѣ идеалистомъ; тѣмъ не менѣе Вяч. И. Ив

новъ называетъ его реалистомъ. На какомъ основаніи? Не на томъ ли, что отвлеченное міросозерцаніе Гёте—маска? Но вѣдь всякое искусство невозможно безъ маски; маска и есть идеалистическое начало творчества.

Гёте и романтики, по Иванову, реалисты; такъ почему же Гёте говорилъ, что преодолѣніе романтизма ему стоило нѣсколькихъ лѣтъ? Въ какомъ же направленіи преодолѣвалъ Гёте романтизмъ? Конечно, въ направленіи къ классицизму, то есть, къ отчетливости въ воплощеніи образа; ремесленный моментъ творчества вырастаетъ у Гёте. Въ такомъ случаѣ Гёте удалялся отъ реализма къ идеализму? Такъ ли?

И наконецъ: точно ли романтики были реалистами въ смыслѣ Иванова? Не всегда. Кажется, Новалисъ говоритъ въ томъ родѣ, что, если сорвать покрывало Изиды, то подъ покрываломъ встрѣчаетъ... пустота; итакъ вмѣсто „res"—пустота.

Но въ томъ то и дѣло, что исповѣданіе художниковъ о ихъ религіозномъ или иррелигіозномъ сознаніи не играетъ никакой роли въ опредѣленіи ихъ творчества.

И поэтому: всякій подлинный художникъ въ процессѣ воспріятія возникающихъ образовъ, реалистъ; въ процессѣ же воплощенія онъ—идеалистъ; безъ реалистическаго момента творчество потеряло бы смыслъ; безъ идеалистическаго момента творчество не отливалось бы въ форму; оба момента въ ихъ неразрывной послѣдовательности и образуютъ процессъ художественнаго творчества.

[7]) Идеалистическимъ символистомъ можетъ быть какъ романтикъ, такъ и классикъ; выше я уже коснулся сущности нашего несогласія съ Вяч. И. Ивановымъ: здѣсь же еще разъ повторимъ, что идеализмъ и реализмъ суть моменты въ процессѣ творчества, но не самые пути творчества; конечно, у одного художника болѣе развитъ идеалистическій моментъ, у другого реалистическій моментъ; самое опредѣленіе символизма въ искусствѣ, какъ процесса соединенія формы и содержанія несостоятельно, если мы допустимъ существованіе въ искусствѣ въ чистомъ видѣ идеалистовъ и реалистовъ; первые тогда суть не символисты, то есть, не художники вовсе; вторые суть, хотя и символисты, но тоже не художники, а священнослужители того или иного религіознаго культа не въ переносномъ, а въ буквальномъ смыслѣ этого слова; въ такомъ случаѣ слѣдуетъ признать все существующее искусство не искусствомъ вовсе, или обратно: признать, что сущность искусства несовмѣстима съ символизмомъ, потому что единственная точная формула символа въ искусствѣ есть опредѣленіе его, какъ единства формы и содержанія; исключая моментъ ремесленнаго отношенія къ формѣ въ искусствѣ, мы должны отрицать самое существованіе формы; а разъ мы включаемъ форму (то есть,

матеріалъ творчества, данный въ краскѣ, веществѣ, звукѣ, словѣ), мы включаемъ и работу надъ формой, и подчиненіе въ этой работѣ законамъ преодолѣнія инерціи матеріала, то есть, становимся, по Вячеславу Иванову, идеалистами.

И потому-то всякое художественное творчество идео-реалистично; мы называемъ это творчество „идеалистическимъ", когда ремесленная сторона искусства играетъ нѣсколько большую роль (а она играетъ эту роль у всѣхъ геніевъ), и „реалистическимъ", когда ремесленная сторона творчества сводится къ возможному минимуму; то и другое опредѣленіе, конечно, условно.

[8]) Этими путями творчества оказывается путь отъ переживанія къ образу (условно говоря, романтизмъ) и отъ образа къ переживанію (условно говоря, классицизмъ). Отношеніе путей къ идеализму и реализму разнообразно: мы можемъ себѣ представить типичнаго классика, который приноситъ сравнительно малую дань ремесленной сторонѣ творчества; и обратно: сплошь да рядомъ мы встрѣчаемъ романтиковъ, всецѣло углубленныхъ въ проблемы формы; кромѣ того: и отношенія обоихъ къ „res" измѣнчивы; для романтиковъ—Байрона, Гофмана, Шелли—внутренне вызываемый образъ есть несомнѣнно—художественная иллюзія; Верлэнъ искалъ этой иллюзіи въ винѣ; отсюда одинъ шагъ до Эдгара По; я не понимаю, почему Эдгаръ По не романтикъ. И обратно: развѣ для Гомера боги не являлись символами подлинной дѣйствительности? Изображая подземный міръ и воспроизводя, быть можетъ, въ этомъ изображеніи внутренне пережитые символы мистерій, развѣ могъ Виргилій относиться къ образамъ подземнаго міра идеалистично? У Вячеслава Иванова мы наблюдаемъ тенденцію отдавать предпочтеніе образамъ „символическаго реализма" и излишне сближать съ этимъ родомъ творчества переживанія романтиковъ и это напрасно: именно у романтиковъ мы встрѣчаемся съ сильной склонностью расхохотаться надъ собственными своими образами; а кто вникалъ въ смыслъ романтической ироніи, тотъ не можетъ не слышать въ ней циническую насмѣшку, а вовсе не божественную, всеокрыляющую легкость.

Мистерія въ томъ смыслѣ, въ какомъ она предстоитъ нашему сознанію теперь, относима къ формамъ искусства; опредѣляемая со стороны формы, она есть синтезъ искусствъ въ томъ смыслѣ, что въ нее входятъ, какъ элементы, пластическія искусства, музыка, поэзія; въ декоративную обстановку мистеріи включима и живопись; содержаніе же мистеріи религіозно; иначе говоря—мистерія есть богослуженіе. Генетически изъ мистеріи развилась драма. Въ болѣе же тѣсномъ смыслѣ слова нельзя говорить о мистеріи: слѣдуетъ говорить о мистеріяхъ. Сравнивая дошедшія до насъ свѣдѣнія о мистеріяхъ Египта съ мистеріями Митры, мы видимъ

что въ мистеріяхъ Египта перемѣщается центръ мистеріи отъ внутренне реальнаго смысла къ смыслу обстановочному; въ то время, какъ въ мистеріяхъ Митры посвящаемые испытывали подлинныя опасности, въ мистеріяхъ Египта значительная часть этихъ опасностей была фиктивна; посвящаемый видѣлъ призракъ смерти; но то былъ скелетъ; посвящаемый могъ упасть въ бездну; но еслибы онъ упалъ, то система протянутыхъ преградъ ослабила бы силу толчка; посвящаемый долженъ былъ пройти сквозь огонь; но при приближеніи къ огню оказывалось, что этотъ огонь—огонь оптическій; ему предлагали на выборъ два кубка; въ одномъ изъ кубковъ будто бы былъ ядъ; на самомъ же дѣлѣ въ обоихъ кубкахъ яда не было; обстановка, форма располагала къ тому, что посвящаемый испытывалъ иллюзію гибели, какъ гибель. Въ Елевзинскихъ мистеріяхъ еще болѣе играла роль обстановка; здѣсь мистерія есть своего рода драма души, оканчивающаяся просвѣтлѣніемъ; недаромъ нѣкоторыя драмы являлись впослѣдствіи раскрытіемъ мистерій. Такъ, напримѣръ, Эсхилъ написалъ драму „Κάβειροι", гдѣ были ссылки на культъ Кабировъ (По мнѣнію Велькера, эта драма составляла часть трилогіи „Ἰασόνεια").

Другая сторона вопроса о мистеріяхъ сводится къ рѣшенію недоумѣнія о томъ, преподавалось ли эзотерическое ученіе здѣсь, или нѣтъ; во всякомъ случаѣ, преподаваніе ученія, какъ догмы, играло малую роль въ Елевзинскихъ мистеріяхъ, какъ въ мистеріяхъ орфиковъ и въ тѣхъ обрядахъ, которые совершались въ честь самоѳракійскихъ боговъ Кабировъ; въ египетскихъ мистеріяхъ моментъ раскрытія тайнъ и преподаванія былъ несомнѣнно сильнѣе выраженъ, чѣмъ въ Елевзинскихъ и самоѳракійскихъ мистеріяхъ; эти послѣднія внесли сильную мистическую струю въ духовную жизнь Греціи. Шеллингъ пытался раскрыть ученіе о кабирахъ; Новосадскій пытается доказать, что эзотерическая проповѣдь имѣла мѣсто въ самоѳракійскихъ мистеріяхъ.

Существуетъ обширная литература, посвященная вопросу о религіи, мистеріяхъ и въ частности вопросу о культѣ Кабировъ. Кромѣ уже упомянутыхъ выше книгъ приведемъ слѣдующія сочиненія, ссылки на которыя встрѣчаемъ въ книгѣ Новосадскаго „Культъ Кавировъ въ древней Греціи". Варшава. 1891.

Crusius. Beiträge zur griech. Mythologie.

Welcker. Die Aeschylische Trilogie.

Kaibel. Sententiarum liber quintus, Hermes. 1890.

Rossignol. Les métaux dans l'antiquité. Paris. 1863.

Chr. Heinecke. Orchomenos und der Herstand der Kureten. 1849.

Baron de Behr. Recherches sur l'histoire des temps héroiques de la Grèce. Paris. 1856.

Böttiger. Ideen zur Kunst-Mythologie. 1826.

Eméric-David. Vulcain, recherches sur le Dieu, sur son culte. 1838.

Klausen. Aeneas und die Penaten. 1839.

Kenrick. The Egypt of Herodotus. 1841.

Furtwängler. Die Idee des Todes. 1855.

Zoega. De origine et usu obeliscorum. Roma. 1797.

Müller. Geschichten hellen. Stämme. 1844.

Strube. Studien zum Bilder-Kreis von Eleusis.

B. G. Weiske. Prometheus und sein Mythen-Kreis. 1842.

Meyer. Die Pelasger in Attika und auf Lemnos. 1889.

Gruppe. De Cadmi fabula.

Schwartz. De antiquissima Apollinis natura.

Bochort. Opera omnia.

Sauppe. Die Mysterieninschr. aus Andania. 1860.

Puchstein. Zur Pergamenisch. Gigantomachie.

Thraemer. Pergamos.

Conze. Reise auf der Insel Lesbos. 1865.

Toepffer. Attische Genealogie. 1889.

Schweigger. Ueber die älteste Physik.

Bendtsen. Marmora mystica.

Von Lassauex. Der Untergang des Hellenismus. 1854.

Berger. La Phénicie.

Baethgen. Beiträge zur Semitischen Religionsgesch. Berlin. 1888.

Chantepie de la Saussaye. Lehrbuch der Religionsgeschichte. 1887—89.

Strauss-Torney. Der altägyptische Götterglaube. 1889—91.

Schroeder. Indiens Literatur und Cultur. 1887.

Myriantheus. Die Asvins oder Arischen Dioskuren. 1876.

Gerhard. Die Geburt der Kabiren.

Pictet. Du culte des Cabirs chez les anciens Irlandais. 1824.

Barth. Die Kabiren in Teutschland. 1832.

Schelling. Ueber die Gottheiten von Samothrace. 1815.

Neuhäuser. Cadmilus sive de Cabirorum cultu ac mysteriis. 1857.

Decharme. Mythologie de la Grèce antique.

Conze. Reise auf den Inseln des Thrakischen Meeres. 1860.

[10]) Ритмъ въ музыкѣ опредѣлимъ, какъ извѣстнаго рода закономѣрность въ повышеніи и пониженіи звуковыхъ элементовъ, слѣдующихъ во времени другъ за другомъ; ритмъ есть какъ бы остовъ мелодіи; мелодія отличается отъ ритма лишь въ томъ смыслѣ, что въ ней къ ритмическому чередованію звуковъ присоединяется и ихъ качественная смѣна; ритмъ, стало быть, есть распредѣленіе звуковъ во времени. Нѣкоторые теоретики музыки отличаютъ от

ритма музыкальный метръ. Сдѣлаемъ выписки изъ сочиненія молодого теоретика музыки Яворскаго, пытающагося дать формулу ритма и метра:

„Всякое явленіе въ музыкальной рѣчи продолжается нѣкоторое время. Непремѣннымъ условіемъ воспринятія времени является отношеніе между временными длительностями. Абсолютная продолжительность во времени какъ всей музыкальной рѣчи, такъ и всѣхъ ея частей до отдѣльныхъ звуковъ включительно называется метромъ. Наибольшее протяженіе непрерывной связной музыкальной рѣчи соотвѣтствуетъ наибольшей продолжительности дыханія живого существа и наибольшей продолжительности основной единицы его непрерывнаго сознанія. Наименьшее протяженіе связной рѣчи соотвѣтствуетъ наименьшей продолжительности дыханія и единицы сознанія. Какъ наибольшая, такъ и наименьшая длительности доступны выполненію или воспріятію не всякаго, такъ какъ требуютъ особой одаренности и развитія, поэтому обыкновенными протяженіями непрерывнаго связнаго цѣлаго являются среднія длительности. Длительность, являющаяся общимъ наибольшимъ дѣлителемъ длительностей связныхъ частей даннаго музыкальнаго произведенія, называется метрической долей. Самое музыкальное произведеніе, составленное изъ связныхъ частей, должно быть по длительности равно наименьшему кратному длительностей этихъ связныхъ частей или вообще должно быть кратнымъ этихъ частей".

Вотъ какъ опредѣляется ритмъ:

„Соотношеніе длительностей всѣхъ частей музыкальнаго произведенія, до соотношенія отдѣльныхъ звуковъ между собою включительно, образуетъ ритмъ. Основнымъ соотношеніемъ считается равенство частей между собой, затѣмъ слѣдуютъ ритмическія соотношенія простыя (вдвое, втрое и т. д.) и составныя (два къ тремъ, три къ четыремъ и т. д.). Соединеніе разноритмичныхъ построеній должно имѣть слѣдствіемъ построеніе, ритмъ котораго есть отношеніе ритмовъ неравноритмичныхъ предыдущихъ построеній". (Яворскій „Строеніе музыкальной рѣчи").

„Неизмѣнно продолжающійся звукъ,—говоритъ Вундтъ,—не даетъ для нашего сознанія повода расчленять его во времени"... Звукъ распредѣляется во времени, ослабляясь или усиливаясь. Въ ритмъ входитъ по Вундту нулевая интенсивность (ритмическая пауза), arsis и thesis; болѣе трехъ степеней повышенія не бываетъ ни въ поэтическомъ, ни въ музыкальномъ ритмѣ; простѣйшая ритмическая послѣдовательность, состоящая изъ періодическихъ повышеній и пониженій, есть тактъ (въ поэтическомъ метрѣ — стопа); простѣйшая форма такта $^2/_8$ ($^1/_4$); употребительны и слѣдующія формы $^3/_4$, $^4/_4$,

$^2/_4$; $^2/_1$ и $^2/_{16}$ сводятся къ $^2/_8$; $^3/_2$—къ $^3/_4$; $^1/_2$ и $^4/_8$ къ $^2/_4$; „остальныя формы такта,—говоритъ Вундтъ,—суть видоизмѣненія указанныхъ, причемъ число пониженій, слѣдующихъ за однимъ повышеніемъ, на одну или нѣсколько единицъ увеличено. Такимъ образомъ изъ такта въ $^2/_8$ происходитъ тактъ въ $^3/_8$; изъ $^3/_4$—$^9/_8$; изъ $^2/_4$—$^5/_8$. Наконецъ, двѣ простыя формы такта, правильно чередуясь, могутъ образовать сложную форму; такъ, тактъ въ $^5/_4$ есть только комбинація тактовъ въ $^3/_4$ и $^2/_4$“ (Вундтъ. „Физіологическія основанія психологіи“).

Формы такта дѣлятся на двучленныя (правильное чередованіе arsis'овъ и thesis'овъ), тречленныя (на одно повышеніе два пониженія), смѣшанныя (одновременно состоятъ изъ двучленныхъ и трехчленныхъ).

Извѣстное число тактовъ образуетъ ритмическій рядъ (въ поэтическомъ метрѣ—стихотворная строчка).

Къ сочиненіямъ, разбирающимъ задачи ритма, между прочимъ относятся: Westphal. System der antiken Rhythmik. 1865. Hauptmann. Die Natur der Harmonik und Metrik. 1853. Max Ettlinger. Zur Grundlegung einer Aestetik des Rhythmus. H. Rieman. Elemente der musikalischen Aesthetik. 1900.

Что касается до отношенія музыкальнаго ритма къ ритму и метру въ поэзіи, то это вопросъ настолько сложный, что для полной картины этихъ отношеній у насъ просто не хватаетъ опытныхъ данныхъ.

Подобно тому, какъ формы такта дѣлятся на двучленныя и трехчленныя, точно такъ же и всѣ формы нашей метрики распадаются на двухъ и трехчленныя; какъ извѣстно, въ тоническомъ стихосложеніи употребляются слѣдующіе размѣры: ямбъ, хорей (двухчленные), дактиль, анапестъ, амфибрахій (трехчленные). Метръ музыкальный и поэтическій здѣсь какъ будто совпадаютъ; но не слѣдуетъ забывать, что если долгій слогъ въ тоническомъ стихосложеніи) соотвѣтствуетъ ударяемому, а краткій слогъ соотвѣтствуетъ неударяемому то мы не будемъ знать, что намъ дѣлать со спондеемъ, сущность котораго есть послѣдовательное повтореніе двухъ ударяемыхъ („Твой Богъ“); кромѣ того въ латинскомъ и греческомъ стихосложеніи были четырехчленныя стопы: 1) диспондей (— — — —) 2) эпитритъ: первый (⌣ — — —), второй (— ⌣ — —), третій (— — ⌣ —) четвертый (— — — ⌣) 3) пэанъ (или пэонъ): первый (— ⌣ ⌣ ⌣), второй (⌣ — ⌣ ⌣), третій (⌣ ⌣ — ⌣), четвертый (⌣ ⌣ ⌣ —) 4) дипиррихій (⌣ ⌣ ⌣ ⌣) 5) іоническая большая стопа (— — ⌣ ⌣) 6) іоничес малая стопа (⌣ ⌣ — —). Въ тоническомъ стихосложеніи всѣ стопы на лицо. Диспондей встрѣчается въ одной изъ строч Баратынскаго „Ни жить имъ, ни любить еще не надоѣло“ (Бо дановичу). Эпитритъ первый у того же Баратынскаго: „На

вы дни (◡———)! Юдольный міръ явленья" и т. д. Эпитритъ третій: „Вамъ очень милъ я" (Баратынскій) и т. д. Тоже и относительно пэановъ: перваго („Вѣтренностью вы своею"), второго („На лаковомъ полу моемъ", Державинъ); четвертаго („Напоминаютъ мнѣ онѣ", Пушкинъ), Тоже и относительно іоническихъ стопъ. Присутствіе четырехчленныхъ стопъ, а также двучленныхъ стопъ, состоящихъ изъ двухъ арсисовъ или тезисовъ, приводитъ насъ къ заключенію, что стопа вовсе не совпадаетъ съ формой музыкальнаго такта; мы должны разбить въ двучленномъ тактѣ члены дѣленія на восьмушки, а въ трехчленномъ—на двѣнадцатыя доли, чтобы выразить метрическое дѣленіе въ музыкальномъ дѣленіи; мы стоимъ передъ альтернативой: или должны мы разбить принятыя въ нашей метрикѣ пять стопъ на тѣ же двадцать восемь стопъ, которыя встрѣчались въ греческомъ стихосложеніи, и разсматривать немногіе метрическіе размѣры какъ сложности изъ переложенія и сочетанія двадцати-восьми возможныхъ стопъ; въ такомъ случаѣ всякое метрическое правило разбивается о сложности, лежащія въ основѣ тоническаго стихосложенія; или должны мы основы нашей метрики вывести изъ ритмическихъ особенностей языка вмѣсто того, чтобы съ натяжкой примѣнять чуждыя намъ формы латинскаго и греческаго стихосложенія; въ послѣднемъ случаѣ мы подчиняемъ законы поэтическаго ритма законамъ ритма музыкальнаго; для этого требуется, во-первыхъ: чтобы законы музыкальнаго ритма были прочно установлены; во-вторыхъ: чтобы границы того, что мы называемъ ритмомъ въ поэзіи, были намъ до конца извѣстны; между тѣмъ поэтическій ритмъ не изученъ вовсе, какъ неизучена вся сложность акцентуацій въ тоническомъ стихосложеніи; прежде всего русскій стихъ не описанъ, или описанъ отчасти; всѣ виды неправильностей и отступленій, нормально лежащіе въ основѣ стиха, метрически опредѣлимаго какъ хорей или ямбъ,—не приведены въ систему. Поэтому ученіе о ритмѣ не существуетъ въ поэзіи; ритмъ есть нѣкоторое единство, къ которому приводится многообразіе метрическихъ сложностей; сумму отступленій въ предѣлахъ метра, формально принятаго, какъ ямбъ, хорей, дактиль, на первыхъ порахъ и придется обозначить, какъ элементы поэтическаго ритма; отношеніе этихъ элементовъ другъ къ другу и къ элементамъ метрическимъ есть слѣдующая ступень къ отысканію нѣкоторой истинной послѣдовательности въ употребленіи ударяемыхъ, полуударяемыхъ и неударяемыхъ слоговъ; искомый ритмъ есть единство въ взаимоотношеніи существующихъ сложностей въ чередованіи ударeній; законы этого единства коренятся въ законахъ музыкальнаго ритма.

Долгое время ритмъ смѣшивался съ метромъ. Самое слово Rhythmus первоначально употреблялось, въ смыслѣ лада въ

пляскѣ и въ рѣчи: „Но въ варварской Латыни среднихъ вѣковъ“ — говоритъ Остолоповъ — „названіе сіе присвоено созвучнымъ окончаніямъ, и стихи съ такими окончаніями названы рифмическими, т.-е. согласными, складными. Въ русскомъ языкѣ наоборотъ слова вирша и стихъ принимаются иногда за рифму. Первое изъ сихъ словъ, нынѣ обветшалое, съ польскаго weirsz (versus) употреблено у Аполлоса въ правилахъ поэтическихъ (изд. 1790). Еще въ 1744 іеромонахъ Михаилъ Козачинскій въ панигирикѣ, сочиненномъ имъ въ честь императрицы Елизаветы Петровны на случай прибытія ея въ Кіевъ, употребляетъ слово рифмъ, Rhythmus, Rythm, въ сказанномъ здѣсь значеніи. Симеонъ Полоцкій называетъ стихи свои рифмами“. (Николай Остолоповъ. „Словарь древней и новой поэзіи“, часть третья, 1821).

Денисовъ указываетъ на то, что ритмъ бываетъ простой и сложный; простой ритмъ есть чередованіе сильныхъ и слабыхъ моментовъ времени; сложный ритмъ образуется сочетаніемъ ритмическихъ группъ, періодически возвращающихся; въ метрикѣ, по его мнѣнію, существуютъ четыре рода послѣдовательныхъ группъ: стопа, метрическій членъ, періодъ и система. (Денисовъ. „Основанія метрики у древнихъ грековъ и римлянъ“, Москва, 1888). Такимъ образомъ онъ соединяетъ понятіе о метрѣ съ понятіемъ о ритмѣ; приложеніе ритма къ поэзіи создаетъ метрику. Но въ русской поэзіи нѣтъ соотвѣтствія между ритмомъ и метромъ, потому что основаніе ея — тоника; многообразіе метрическихъ стопъ у древнихъ и однообразіе формально усвоенныхъ русскимъ языкомъ метровъ создаетъ противорѣчіе въ ученіи о метрѣ русскаго стиха.

Разнообразіе въ комбинаціи долготъ у древнихъ создало множество темповъ произнесенія (возможность неодинаковое количество слоговъ произносить въ одинаковое количество времени). Кратчайшее время произнесенія называлось у древнихъ χρόνος πρῶτος; долгій слогъ равнялся двумъ χρόνοι πρῶτοι ($— = \smile\smile$); въ нѣкоторыхъ случаяхъ—болѣе (три, четыре, пять).

Заимствуемъ здѣсь нѣкоторыя данныя изъ сочиненія Денисова, „Основанія метрики у древнихъ грековъ и римлянъ“:

Стопа—кратчайшая ритмическая (а по нашему метрическая) группа; наименьшая стопа состоитъ изъ трехъ χρόνοι πρῶτοι; наибольшая — изъ шести; стопы дѣлились по отношенію сильной части къ слабой: если это отношеніе, какъ 2:1, то имѣли: хорей $—^{2} \mid \overset{1}{\smile}$, ямбъ $\overset{1}{\smile} \mid —^{2}$, нисходящій іоникъ $—^{4}— \mid \smile^{2}\smile$, восходящій іоникъ $\smile^{2}\smile \mid —^{4}—$; если это отношеніе было, какъ 2:2, то имѣли: дактиль $—^{2} \mid \smile^{2}\smile$, анапестъ $\smile^{2}\smile \mid$

—^{2}; если это отношеніе было, какъ 3 : 2, то пэанъ (или пэонъ); если, какъ 3 : 4, то — эпитриты; если, какъ 3 : 1, то ⏑ ^{3}— | $\overset{1}{⏑}$; если 3 : 5, то: ⏑ ^{3}— | —$\overset{5}{⏑}$ — или ⏑ ^{3}— | ⏑ ⏑ ^{5}⏑ —, т.-е. комбинація ямба съ пэаномъ; вотъ этотъ-то послѣдній случай насъ интересуетъ; русская метрика не касается комбинаціи стопъ ямбическихъ съ пэаническими, а между тѣмъ многообразія ямбовъ основаны на этомъ соединеніи стопъ; она образуетъ такъ называемое соединеніе двухъ стопъ, образующихъ нѣчто цѣлое; или же диподія есть такой комплексъ долготъ и краткостей, въ который входятъ такъ называемыя ирраціональныя стопы, т.-е., такія въ которыхъ $1^1/_2$ χρόνος πρῶτος приходится на т е з и с ъ, и только $^3/_4$ на а р с и с ъ; Вестфаль принимаетъ въ нихъ за т е з и с ъ долгій + краткій, а за а р с и с ъ лишь одинъ краткій; такимъ образомъ д и п о д і е й будетъ называться такая комбинація стопъ, въ которой ямбическая стопа соединена съ пэанической ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ —; наконецъ, въ древней метрикѣ упоминается о сложномъ тактѣ — такъ называемомъ д о х м і и, состоящемъ изъ 8 χρ. πρ., какъ-то: ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑; такая комбинація долгихъ и краткихъ можетъ встрѣчаться и въ русскомъ стихѣ; напримѣръ, „в е л и ч е с т в е н н ы е л ѣ | с а". Два краткихъ могутъ образовать долгій; и наоборотъ: въ первомъ случаѣ будемъ имѣть дѣло со стяженіемъ, во второмъ случаѣ съ р а с п у щ е н і е м ъ; на этомъ основаны комбинаціи гексаметрическихъ формъ (чередованіе спондеевъ съ дактилями); въ русскомъ гексаметрѣ спондеямъ соотвѣтствуютъ трохеи, но это не всегда правильно; въ русскомъ анапестѣ и амфибрахіи мы имѣемъ нѣчто соотвѣтственное с т я ж е н і ю; особенно интересно примѣненіе паузъ въ русскомъ стихѣ; какъ извѣстно въ нѣкоторыхъ стопахъ въ греческой версификаціи не доставало нужнаго количества слоговъ; отсутствіе слоговъ могло быть восполнено п а у з о й; пауза у древнихъ называлась χρόνος κενός; у Гете, Гейне тоническій стихъ изобилуетъ χρόνοι κενοί; у насъ же паузу главнымъ образомъ ввели модернисты; впервые мы встрѣчаемъ паузу у З. Н. Гиппіусъ и Брюсова въ трехдольныхъ размѣрахъ („Твоя дѣ | ва со взо | ромъ ⏑ жгу | чимъ"); особенно удачно примѣняетъ паузы Ал. Блокъ (А вѣтеръ | зовущій | ⏑ съ сѣвера). Теперь употребленіе паузъ уже никого не удивляетъ; но еще пять-шесть лѣтъ тому назадъ употребленіе п а у з ъ русская критика встрѣтила, какъ недопустимое новшество, какъ неумѣніе писать стихи.

М е т р и ч е с к і й ч л е н ъ. Группа слѣдующихъ другъ за другомъ стопъ, въ которой ритмическое удареніе одной стопы подчиняетъ ритмическое удареніе остальныхъ, называлась м е т р и ч е с к и м ъ ч л е н о м ъ (κῶλον). Ч л е н ъ, представлявшій законченное цѣлое, назывался п е р і о д о м ъ; иногда въ п е р і о д ъ входила группа ч л е н о в ъ; п е р і о д ъ, состоящій изъ одного или двухъ

членовъ, называлея μέτρον; періодъ двучленный или одночленный, но содержащій не менѣе 15 πρῶτοι χρόνοι, назывался стихомъ, какъ то: ямбическій триметръ, дактилическій гекса-метръ и т. д. Если члены періода равностопны и равночисленны, то они обозначаемы одинаковой буквой; въ двучленномъ періодѣ первый членъ—протазисъ; второй—аподозисъ; въ трехчленномъ періодѣ при схемѣ a b a a—онъ назывался προῳδικόν; при схемѣ a b a—μεσῳδικόν, при схемѣ a a b—ἐπῳδικόν; четырехчленный періодъ схемы a b b a—παλινῳδικόν; при схемѣ a b b c—περιῳδικόν. Съ вопросомъ о періодѣ связанъ вопросъ о строкѣ: по Денисову въ древнюю пору александрійской эпохи одно- или дву-членные періоды писались въ строку; въ многочленныхъ—каждый членъ въ отдѣльную строку; позднѣе не только дактилическій гексаметръ писался въ двѣ строки, но и самый маленькій членъ писался съ отдѣльной строки; въ современной поэзіи каждый метрическій членъ занимаетъ отдѣльную строку.

Наконецъ, самостоятельная группа членовъ и періодовъ, представляющая одно цѣлое, есть система; строфа есть метрическая группа, превышающая предѣлы стиха и вмѣстѣ съ тѣмъ повторяющаяся.

По характеру стопъ греческое стихосложеніе различало слѣдующія формы.

Трохей (хорей) (— ◡), то есть, три χρόνοι πρῶτοι (отъ греческаго χορεία, то есть, пляска); обыкновенно соединялся въ диподіи; иногда во второй стопѣ диподіи слѣдовалъ ирраціональный спондей (⏑̄ —), замѣняемый ирраціональнымъ анапестомъ; наибольшій трохеическій членъ заключалъ не болѣе 18 χρ. πρ.; трохей—производитъ впечатлѣніе быстроты, а распущеніе долгаго въ два краткихъ увеличиваетъ впечатлѣніе быстроты; чаще употреблялся монометръ (— ◡ — ⏓), и тифалликъ (— ◡ — ◡ — ⏑̄), тетраметръ (4 диподіи); у лириковъ трохеическая строфа можетъ состоять изъ двухъ двучленныхъ періодовъ; трохеическіе стопы—у Эсхила; въ комедіи—у Аристофана.

Ямбъ (⏑̄ —)—три χρόνοι πρῶτοι; стопы соединяются въ диподіи; отъ глагола ἰάπτω (ругаю); ямбы употреблялись первоначально въ сатирическихъ стихотвореніяхъ; изобрѣтеніе ямба приписывали также Архилоху; производили слово ямбъ и отъ Ямба (сына Эхо и Пана), и отъ Ямбы (прислужницы Елевзинскаго царя Келевса); наиболѣе употребительны были монометръ (усѣченный и неусѣченный), диметръ, триметръ, хоріямбъ, тетраметръ; въ лирической поэзіи было употребительно сочетаніе диметра съ триметромъ и т. д.

Спондей: — —.

Пиррихій: ◡ ◡; Остолоповъ приводитъ мнѣніе, что слово это происходитъ отъ πυρριχή (скорая пляска); слова къ пляскѣ пѣлись съ употребленіемъ пиррихическихъ стопъ. Денисовъ упоминаетъ о пиррихіи лишь вскользь, какъ о невозможной стопѣ, употребляемой древними метриками.

Дактиль: — ◡ ◡; отъ слова δάκτυλος (палецъ), такъ какъ въ пальцѣ три сустава, изъ которыхъ одинъ вдвое больше двухъ слѣдующихъ; приписывали изобрѣтеніе этой стопы самому богу Вакху; состоитъ изъ четырехъ πρ. χρ.; дактили исполняемы были двояко: болѣе медленно (тогда каждая стопа носила самостоятельное удареніе), или быстро (тогда диподія являлась единицей измѣренія); такіе дактили назывались киклическими; долгій слогъ дактиля распускался рѣдко (только въ киклическихъ дактиляхъ у Грековъ, и у до-классическихъ поэтовъ и Римлянъ); стяженія же въ дактилическихъ стопахъ часты; самый большой дактилическій членъ—изъ 16 χρ. πρ.; изъ употребительныхъ размѣровъ—гексаметръ и пентаметръ; въ дактилическомъ гекcаметрѣ — три главныхъ цезуры:

1) — ◡ ◡ — ◡ ◡ — | ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ⏒ (πενθημιμερής)
2) — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ | ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ⏒ (μετά τρίτον τροχαῖον)
3) — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — | ◡ ◡ — ◡ ◡ — ⏒ (ἑφθημιμερής)

Анапестъ: ◡ ◡ —; греки называли этотъ размѣръ антидактилемъ; отъ слова ἀναπαίω (ударяю послѣ); названіе произошло отъ пляски, въ которой ударяли ногами противоположнымъ образомъ, нежели при пѣніи дактилическихъ пѣсенъ; анапестъ, по Остолопову, предполагаетъ большую нѣжность слога; анапестическая стопа состоитъ изъ четырехъ χρ. πρ.; двѣ анапестическихъ стопы соединяются въ диподію и служатъ единицей измѣренія; указываютъ на существованіе киклическихъ анапестовъ, коихъ характеръ мало извѣстенъ; долгій слогъ анапеста можетъ быть распущенъ; тогда имѣемъ прокелевзматикъ: ◡ ◡ ◡ ◡; два краткихъ могутъ быть стянуты; тогда имѣемъ спондей; самый большой членъ изъ 16 χρόνοι πρῶτοι; употребительны усѣченный на слогъ и неусѣченный диметръ; далѣе усѣченный на стопу диметръ; усѣченный и неусѣченный триметръ, усѣченный на слогъ тетраметръ; въ монодической греческой лирикѣ анапесты употреблялись только въ хоровой лирикѣ.

Пэаны (или пэоны); употреблялись въ гимнахъ Апполону; пэаническая стопа изъ пяти χρ. πρ.; четыре главныхъ формы: пэанъ первый: — ◡ ◡ ◡; второй: ◡ — ◡ ◡; третій: ◡ ◡ — ◡; четвертый: ◡ ◡ ◡ —. Въ русскомъ стихосложеніи пэанъ второй и четвертый встрѣчается въ ямбѣ (диподія); пэанъ

первый и третій—въ трохеѣ; въ пеанахъ два краткихъ стягиваются въ одинъ долгій; и тогда имѣемъ бакхій первый: ⏑ — —; второй — ⏑ —; третій — — ⏑; эти формы употреблялись въ гимнахъ въ честь Вакха; большій членъ заключалъ до 25 χρ. πρ.

Кретики. Вторая форма бакхія называлась также кретикомъ (— ⏑ —); у латинскихъ комиковъ кретикъ являлся въ ирраціональной формѣ (— ⏑⏑ —); второй долгій подвергался распущенію; долгій кретика могъ заступать мѣсто цѣлой стопы; кретики употреблялись какъ диметръ, триметръ, тетраметръ, пентаметръ; въ хоровой лирикѣ исполненіе пэановъ и кретиковъ сопровождалось пляской; въ трагедіи кретики рѣдки; въ комедіи—часты. Въ латинской и греческой поэзіи кретики соединялись съ трохеями въ предѣлахъ одного и того же члена.

Іоники и хоріямбы: состоятъ изъ шести πρ. χρ.; а $\underbrace{\smile\smile\smile\smile}_{\vartheta}\ \underbrace{\smile\smile}_{\alpha}$ (нисходящій іоникъ); b) $\underbrace{\smile\smile}_{\alpha}\ \underbrace{\smile\smile\smile\smile}_{\vartheta}$ (восходящій); c) хоріямбъ $\underbrace{\smile\smile}_{\vartheta}\ \underbrace{\smile\smile}_{\alpha}\ \underbrace{\smile\smile}_{\vartheta}$.

Нисходящій іоникъ: — — ⏑ ⏑; восходящій іоникъ ⏑ ⏑ — —; хоріямбъ: — ⏑ ⏑ — (въ греческой трагедіи хоріямбы только въ соединеніи съ іониками); Остолоповъ приводитъ стихотвореніе Висковатова, написанное хоріямбомъ; оно начинается:

„Свѣтлой зарей блещетъ востокъ...
„Утро явясь—землю живитъ,
„Будитъ весь міръ и т. д.“

Дохмій; отъ прилагательнаго δόχμιος (кривой) для обозначенія перемѣны ритма; дохмій состоялъ изъ ямба и кретика ⏑ — | — ⏑ —; употреблялся для выраженія взрыва чувства; въ дохміи возможно распущеніе долгихъ слоговъ (каждый долгій замѣнимъ двумя краткими; дохмій можетъ имѣть 32 формы; Вестфаль видитъ въ дохміи усѣченную бакхическую диподію; Викель утверждаетъ, что здѣсь мы имѣемъ ямбическую триподію; приводя мнѣнія этихъ ученыхъ, Денисовъ уклоняется отъ выраженія собственнаго взгляда; мы же должны утверждать здѣсь ямбическую триподію: понимая дохмій, какъ ямбическую триподію, мы имѣемъ возможность усматривать его не только въ греческой метрикѣ, но и въ русскомъ ямбѣ; примѣръ: „Какъ демоны глухо-нѣмые“...

Дактилотрохей; соединеніе дактиля съ трохеемъ; при соединеніи членовъ, принадлежащихъ къ разному метру, происходитъ или уравненіе стопъ, или перемѣна ритмическаго хода.

Эпитритъ: четыре формы; эпитритъ первый: ⏑ — — —; второй: — ⏑ — —; третій: — — ⏑ —; четвертый: — — — ⏑; встрѣчаются въ русскомъ ямбѣ эпитритъ первый и третій; въ хореѣ — эпитритъ второй и четвертый; Бэкъ высказалъ предположеніе, что эпитритъ есть трохеическая диподія съ ирраціональнымъ спондеемъ во второй стопѣ; онъ разумѣетъ собственно вторую форму: — ⏑ — —; распредѣленіе χρόνοι πρῶτοι въ этомъ эпитритѣ таково: 2 1 12/7 9/7; Германъ держится тутъ ученія древнихъ метриковъ; у него распредѣленіе элементовъ времени таково: 2 1 2 2; Вестфаль стопу эпитрита приравниваетъ къ дактилической стопѣ, такъ что въ дактилѣ будетъ: 2 1 1; въ эпитритѣ — 8/3 4/3 2 2; эпитритъ соединяется съ дактилемъ въ дактило-эпитритъ; распущеніе долгаго слога въ эпитритѣ рѣдко; дактило-эпитриты встрѣчались въ хоровой лирикѣ, у Пиндара, въ „Прометеѣ" Эсхила, чаще у Софокла, у Эврипида.

Къ числу рѣдкихъ, но встрѣчавшихся стопъ слѣдуетъ отнести еще:

Молоссъ: — — —; думаютъ, что слово это произошло отъ гимновъ, которые пѣлись въ храмѣ Юпитера Молосскаго, или отъ пѣсенъ въ честь Молосса, сына Пирра и Андромахи, или же отъ Эпирскаго народа, Молоссовъ, пѣвшихъ протяжныя пѣсни предъ сраженіемъ.

Трибрахій: ⏑ ⏑ ⏑; отъ τρεῖς (три) и βραχύς (короткій);
Амфибрахій: ⏑ — ⏑;
Диспондей: — — — —;
Дипиррихій: ⏑ ⏑ ⏑ ⏑.

Смѣшанные размѣры: къ смѣшаннымъ размѣрамъ относились такіе, одинъ и тотъ же членъ которыхъ состоялъ изъ разнометричныхъ стопъ; смѣшанные размѣры назывались логоэдическими; формы ихъ—многообразны; въ числѣ этихъ формъ наиболѣе употребительными считались:

1. Адонисовскій стихъ: — ⏑ ⏑ — ⏑; свое названіе онъ получилъ отъ гимновъ въ честь Адониса; часто заключалъ сапфическую строфу.

2. Ферекратовскій стихъ: — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏒; или — ⏒ — ⏑ ⏑ — ⏒; у древнихъ метриковъ лишь вторая форма называлась Ферекратовскимъ стихомъ.

3. Гликоновскій стихъ: — ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ ⏓; или: — ⏒ | — ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏓.

4. Алкеевскій стихъ: изобрѣтателемъ считался лирикъ Алкей; были два Алкеевскихъ стиха — большой (одиннадцатисложный) и малый (десятисложный): строфа состояла изъ четы-

рехъ Алкеевскихъ стиховъ; этой строфой часто пользовался Горацій; Остолоповъ приводитъ по русски образецъ этого стиха:

„Премудро скрыли боги грядущее“..

5. **Паремическій стихъ:** ⏓—⏑⏑—⏑|—⏓; или: ⏓—⏓—⏑⏑|—⏓.

6. **Фалекейскій стихъ:** —⏓|—⏑⏑|—⏑|—⏑|⏑—; встрѣчается у Ѳеокрита, Катулла.

7. **Малый сапфическій:** ⏑—|—⏓|—|⏑⏑—⏑—⏓; употреблялся, какъ составная часть сапфической строфы; Катуллъ—первый латинскій поэтъ, у котораго встрѣчался этотъ стихъ; послѣ Горація цезура въ третьей стопѣ исчезаетъ. Изъ русскихъ поэтовъ сапфическимъ стихомъ пользовался Сергѣй Соловьевъ.

8. **Праксиллическій стихъ:** |—⏑⏑|—⏑⏑|—⏑⏑|—⏑|—⏑.

9. **Архилоховъ стихъ:** малый: —⏑⏑|—⏑⏑|⏑; или: —⏑⏑|—⏑⏑|—⏑|—⏑|; большой Архилоховъ стихъ состоялъ изъ семи стопъ; три первыя стопы—дактили или спондеи, четвертая—дактиль; три послѣднія—хорей; Архилоховскій стихъ имѣлъ 8 модификацій:

—⏑⏑	—⏑⏑	—⏑⏑	
—⏑⏑	—⏑⏑	——	
—⏑⏑	——	—⏑⏑	
——	—⏑⏑	—⏑⏑	—⏑⏑|—⏑|—⏑|—⏑
—⏑⏑	——	——	
——	—⏑⏑	——	
——	——	—⏑⏑	
——	——	——	

(общее окончаніе —⏑⏑|—⏑|—⏑|—⏑ относится ко всѣмъ строкамъ)

10. **Асклепіадовскій стихъ:** Приписывался Асклепіаду; малый Асклепіадовскій стихъ:—⏓|—⏑⏑|—|—⏑⏑|—⏓; у Горація онъ часто встрѣчается съ Гликоновскимъ стихомъ; Востоковъ приводитъ примѣръ малаго Асклепіадовскаго стиха: „**Крѣпче мѣди себѣ создалъ я памятникъ**“; большой Асклепіадовскій стихъ есть сочетаніе двухъ усѣченныхъ на слогъ Ферекратовскихъ стиха съ усѣченнымъ на слогъ Адонисовскимъ.

11. **Алкмановскій стихъ;** приписывается поэту Алкману; Алкмановъ стихъ бываетъ четырехъ родовъ: 1) —⏑⏑|—⏑⏑|—⏑⏑|—; 2) —⏑⏑|——|—⏑⏑|—; 3) —⏑⏑|—⏑⏑|—⏑|—⏑|; 4) Изъ трехъ стопъ, служащихъ окончаніемъ гексаметра.

12. **Пріапическій стихъ:** соединеніе Гликоновскаго съ Ферекратовскимъ; принимаетъ различныя формы, смотря по положенію дактилической стопы.

13. Хореикъ; 1) — ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑; 2) — ⏑ | — ⏑ | —; 3) вольный хореикъ: заключаетъ хорей, спондей, дактиль и долгій слогъ.

14. Кратиновскій стихъ, состоящій изъ перваго Гликоновскаго стиха съ усѣченными слогами и трохеическаго диметра.

Что касается до строфъ, то были двухстрочныя, трехстрочныя, четырехстрочныя строфы и т. д.

Древній римскій размѣръ былъ основанъ на чередованіи краткихъ и долгихъ (⏑ — ⏑ —...); это, такъ называемый, сатурнійскій стихъ.

Метрическія схемы древнихъ грековъ развились изъ пѣнія и танца; не даромъ стопа (pes)—простѣйшее ритмическое цѣлое—называется стопою; здѣсь мы имѣемъ воспоминаніе о темпѣ танца; по Александру Веселовскому „Поэзія некультурныхъ народовъ проявляется главнымъ образомъ въ формахъ хорическаго синкретизма“; текстъ вначалѣ импровизируется; „у минкопіевъ дирижеръ, онъ же сочинитель пляски и пѣсни, отбиваетъ тактъ ногою о доску...“ „Дѣло не въ значеніи словъ, а въ ритмическомъ распорядкѣ;... слова коверкаются въ угоду темпу“... „Въ отрывкахъ недавно открытаго диѳирамба Вакхилида сюжетъ—возвращеніе Тезея...; корифей ведетъ партію Эгея, хоръ представляетъ аѳинянокъ: онѣ спрашиваютъ царя о появленіи какого-то незнаемаго витязя... Эгей отвѣчаетъ. Сохранилось четыре строфы, въ чередованіи вопросовъ и отвѣтовъ“. „Принципъ двухъ или нѣсколькихъ хоровъ удержался въ условіяхъ культуры“ (См. статью А. Веселовскаго „Эпическія повторенія, какъ хронологическій моментъ“. Журналъ Мин. Нар. Пр. 1897. Апрѣль). Въ связи съ происхожденіемъ поэзіи изъ музыки и танца чрезъ пѣсню стоитъ вопросъ о первѣйшихъ поэтическихъ формахъ; Купперъ указываетъ на то, что рапсоды одѣвались въ красныя одежды, когда пѣли Илліаду, и въ голубыя, когда пѣли Одиссею. Моментъ пѣнія и пляски заставляетъ насъ полагать, что лирическая, а не эпическая поэзія была первоначальной формой; по Гегелю, эпическая поэзія предшествовала лирической; драматическая поэзія вѣнчала лирику съ эпосомъ; подобные же взгляды высказываетъ Каррьеръ. Между тѣмъ Жанъ-Поль Рихтеръ, Бенаръ, Бенлёвъ, Леонъ Готье, высказались за первоначальность лирическихъ формъ поэзіи. Этнографическая же школа въ лицѣ Мюллендорфа, Ваккернагеля, фонъ-Лиліенкрона, Уланда, Гейера, высказалась за хоровой синкретизмъ.

Якобовскій въ сочиненіи „Urlyrik“ высказывается за ея субъективизмъ; ритмъ въ поэзіи показываетъ ея возникновеніе

изъ пляски, сопровождаемой восклицаніями, гдѣ уже дано начало стиха.

Къ затронутому вопросу относятся между прочимъ слѣдующія сочиненія (заимствую изъ Веселовскаго):

Александръ Веселовскій. Три главы изъ исторической поэтики.

Carrière. Wesen und Formen der Poesie.

„ Die Kunst im Zusammenhang mit der Culturentwicklung.

Werner. Lyrik.

Lacombe. Introduction à l'histoire litteraire.

Jakobowsky. Urlyrik.

Brugmann. Poetik, Naturlehre der Dichtung.

Wolf. Poetik.

Къ взгляду Якобовскаго на происхожденіе позднѣйшихъ поэтическихъ формъ изъ лирики примыкаетъ и Вестфаль.

Аккомпаниментъ исполнялъ въ древности ту же мелодію, что и голосъ; позднѣе, при аккомпаниментѣ каждый инструментъ велъ свою партію; Пиндаръ ввелъ во время исполненія своихъ одъ аккомпаниментъ форминкса къ флейтамъ; среди духовыхъ инструментовъ, бывшихъ въ употребленіи у древнихъ, Денисовъ указываетъ на αὐλος (родъ кларнета); среди струнныхъ были—λύρα, κιθάρα, φόρμιγξ, βάρβιτον; струнные инструменты употреблялись на праздникахъ въ честь Аполлона, духовые—въ честь Діониса; между декламаціей и пѣніемъ употреблялся родъ речитатива (παρακαταλογή); соединеніе танца съ пѣніемъ было таково, что или пѣвцы были исполнителями танца, или пѣніе исполнялось одними, а танецъ—другими. Трагедія вышла изъ диѳирамба; въ исполненіи диѳирамба главную партію велъ корифей; изъ корифея вышелъ актеръ; „съ выдѣленіемъ корифея“ говоритъ Александръ Веселовскій „и текстъ его сказа долженъ былъ принять устойчивыя формы, смѣнивъ капризы импровизаціи... диѳирамбическій хоръ подпѣвалъ корифею, завязывался діалогъ... участіе хора, постепенно сокращавшееся въ трагедіи,... настолько отошло..., что его пришлось объяснять наново... Шлегель назвалъ его идеальнымъ зрителемъ“... „Для Ницше хоръ—символъ всей діонисовской возбужденной массы“. („Историческая поэтика“).

Архитектоника стопы,—строки, строфы,—въ поэзіи тѣсно связана съ музыкой; эта связь поэзіи съ музыкальнымъ паѳосомъ души, сохранившаяся и живая доселѣ, отдѣляетъ поэтическій ритмъ отъ метра; метръ—кристаллизованный ритмъ въ исторически сложившихся формахъ; но сама форма лишь извнѣ кристаллизована въ опредѣленныхъ границахъ; въ предѣлахъ формы—ряды

ирраціональныхъ моментовъ времени—неуловимыхъ ускореній и замедленій; накопленіе этихъ ускореній и замедленій въ одномъ направленіи способно создать рядъ новыхъ, переходныхъ метрическихъ формъ, не нарушая явно предѣлы родовой формы; вотъ почему ритмъ въ поэзіи мы отдѣляемъ отъ метра; въ генетическомъ развитіи поэтическихъ формъ музыкальный ритмъ есть нѣчто родовое по отношенію къ метру; въ данной поэтической формѣ—наоборотъ: ритмъ есть всегда нѣчто индивидуальное по отношенію къ формѣ; между ритмомъ и метромъ происходитъ всегда глухая борьба; выраженіе этой борьбы болѣе всего насъ плѣняетъ въ индивидуальныхъ формахъ. Ученіе о метрическихъ формахъ безъ установленія въ поэзіи законовъ ритма навсегда останется сухимъ и подчасъ психологически непонятнымъ перечисленіемъ формъ.

Въ русскомъ языкѣ возможны самыя разнообразныя метрическія стопы; въ русскомъ языкѣ теоретически допустимы и всѣ приведенные метрическіе стихи; кромѣ того: особенность русскаго стихосложенія, какъ стихосложенія тоническаго (т.-е. такого, которое зависитъ не отъ долготы и краткости слоговъ, не отъ ихъ количества, а отъ удареній), допускаетъ безконечную комбинацію приведенныхъ стопъ. Въ одномъ, будто бы ямбическомъ размѣрѣ (◡ —) мы встрѣчаемъ: 1) Хореическія стопы („Или | пророкъ, | или | поэтъ"... 2) Спондеическія („Нѣтъ, я | не Байронъ"... Лермонтовъ) 3) Пиррихическія („Напо | мина | ютъ мнѣ | онѣ"... Пушкинъ) 4) Дактилическія („Сильнѣй | мы лю- | | бимъ и су | евѣ | рнѣй"... Тютчевъ. 5) Молоссъ („Мой Богъ и | ли за бы лъ | ме ня"...) и т. д.

Отсюда ясно, что единство ямба, хорея, амфибрахія, какъ опредѣленныхъ формъ русскаго стихосложенія, заключается вовсе не въ правильности чередованія соотвѣтствующихъ стопъ, а въ нѣкоторомъ музыкальномъ единствѣ, приближающемъ данную метрическую сложность къ простотѣ, символически опредѣляемой, какъ та или иная метрическа яформа; это музыкальное единство и есть ритмъ.

Ритмическій характеръ той или иной метрической формы особенно ярко бросался въ глаза при изученіи всѣхъ модификацій гексаметра; здѣсь ритмическая индивидуальность поэта сказалась съ особенной яркостью. Гексаметръ состоитъ изъ шести стопъ, представляющихъ собою всѣ виды комбинацій спондеевъ съ дактилями.

Обозначая дактили черезъ D, а спондеи черезъ S, мы можемъ привести слѣдующую таблицу для русскаго гексаметра:

1)—DDDDDS.	5)—SDDDDS.	9)—SDSDDS.	13)—SDSSDS.
2)—DDDSDS.	6)—DDSSDS.	10)—DSSDDS.	14)—SSDSDS.
3)—DDSDDS.	7)—SSDDDS.	11)—SDDSDS.	15)—SSSDDS.
4)—DSDDDS.	8)—DSDSDS.	12)—DSSSDS.	16)—SSSSDS.

Заимствуя изъ Новосадскаго таблицу гексаметрическихъ формъ въ орфическихъ гимнахъ, мы имѣемъ слѣдующее многообразіе.

1) DDDDDS.	8) SDDSDS.	15) SDSSDS.	22) SSDDSS.
2) DSDDDS.	9) DSSDDS.	16) DSDDSS.	23) DDSDSS.
3) SDDDDS.	10) DDSSDS.	17) DDDDSS.	24) DDSSSS.
4) DDDSDS.	11) SDSDDS.	18) SSSSDS.	25) SDSSSS.
5) DDSDDS.	12) SSDSDS.	19) SDDDSS.	26) DSDSSS.
6) DSDSDS.	13) SSSDDS.	20) DSSSDS.	27) DSSDSD.
7) SSDDDS.	14) DSSSDS.	21) DDDSSS.	

Орфическіе гимны богаче допускаемаго русскаго гексаметра на 11 модификацій; это происходитъ оттого, что пятая стопа шестистопнагоге ксаметра въ русскомъ языкѣ de facto неизмѣнно дактилическая, что конечно не правило, какъ думаетъ Остолоповъ.

У Гесіода мы встрѣчаемъ 28 формъ; у Гомера 32 формы.

Сравнивая богатство Гомеровскаго гексаметра съ послѣдующими гексаметрическими формами. Новосадскій въ своемъ сочиненіи „Орфическіе гимны" приводитъ слѣдующую картину обѣднѣнія гексаметра:

У Гомера мы встрѣчаемъ.	32	модификаціи.
У Гесіода уже только. .	28.	
Въ орфическихъ гимнахъ .	27.	
У Діонисія Періегета . .	24.	
У Каллимаха.	21.	
У Нонна Панополитанскаго	9.	
У Павла Силентіарія . .	6.	

Тутъ мы имѣемъ наглядный примѣръ того, что мы называемъ элементами ритма въ предѣлахъ метра; гексаметръ есть форма чисто ритмическая, благодаря тому, что допускаетъ полную свободу въ комбинаціи спондеическихъ и дактилическихъ стопъ въ противоположность, напримѣръ, формальному опредѣленію ямба, какъ метра, состоящаго изъ чередованія короткихъ (неударяемыхъ) и ударяемыхъ (долгихъ) слоговъ; въ статьѣ „Лирика и экспериментъ" мы доказываемъ, что такого ямба и не существуетъ вовсе: онъ приснился школьнымъ схоластикамъ и ни одинъ дѣйствительный поэтъ не слѣдовалъ метрическимъ предписаніямъ этихъ схоластиковъ. Подобно тому, какъ гексаметръ пролился изъ музыкальной стихіи греческаго народа, какъ ритмъ, а вовсе не какъ метръ, русскій, такъ называемый, ямбъ есть такая же ритмическая, школьному произволу неподчиненная форма; достаточно сказать, что въ русскомъ четырехстопномъ ямбѣ существуетъ до шестидесяти различныхъ строкъ, если не принимать во вниманіе болѣе тонкихъ, для уха почти неуловимыхъ, но все же

существующихъ модификацій; въ пятистопномъ и шестистопномъ ямбѣ этихъ модификацій несравненно больше, и тѣмъ не менѣе, такъ называемый, ямбъ есть нѣкоторое единство, только не метрическое, а ритмическое.

[11]) Понятіе о формѣ, какъ матеріалѣ техническаго воплощенія творчества, условно; въ зависимости отъ метода, съ которымъ мы подходимъ къ эстетикѣ, это понятіе о матеріалѣ мѣняется.

ЛИРИКА и ЭКСПЕРИМЕНТЪ.

Статья читана въ Москвѣ въ видѣ публичной лекціи въ 1909 г. Первоначально статья задумана, какъ вступительная глава къ книгѣ моей „Опытъ характеристики русскаго четырехстопнаго ямба". Въ виду того, что планъ моей книги измѣнился, я печатаю статью въ нѣсколько расширенномъ видѣ; для пополненія ея я воспользовался нѣкоторыми черновыми набросками къ одному несостоявшемуся курсу лекцій въ 1908 году; этотъ курсъ мнѣ не дали прочесть въ томъ полномъ видѣ, въ какомъ я этого желалъ; мнѣ остается съ горечью признаться, что я на протяженіи семи лѣтъ не имѣлъ возможности напечатать ни одной статьи, гдѣ могъ бы развить интересующія меня идеи съ достаточной полнотой и членораздѣльностью; отъ меня требовали статей только на „животрепещущія" темы съ обязательной полемикой, либо съ расжеванностью, отрѣзающей возможность развить собственный взглядъ на вещи; почти всѣ статьи, предлагаемыя вниманію читателя въ этой книги, писались съ убійственной для самостоятельнаго творчества мыслью, чтобы онѣ не превысили слишкомъ печатнаго листа; оттого-то невольная скомканность меня интересующихъ идей; оттого-то и настоящая статья, которую я первоначально выдѣлилъ для журнала, носитъ всѣ недостатки моего вынужденнаго письма. Это скорѣй „Взглядъ и нѣчто", нежели изслѣдованіе; передъ тѣмъ, какъ отдать статью въ наборъ я наскоро ее дополнилъ.

[1]) До сихъ поръ вопросъ объ отношеніи проблемы цѣнностей къ проблемамъ познанія наталкивался на рядъ непримиримыхъ противорѣчій; въ сжатомъ видѣ я касался этихъ противорѣчій въ своей статьѣ „Эмблематика смысла". Въ настоящее время, частью благодаря работамъ Мюнстерберга, частью подъ вліяніемъ новаго пути, на который вступаетъ Фрейбургская школа философіи, занимающій насъ вопросъ получаетъ болѣе правильное освѣщеніе. Въ рѣшеніи вопроса о цѣнностяхъ открывается по-новому роль психологическаго метода и вмѣстѣ съ тѣмъ теорія знанія не вовсе сдаетъ свои позиціи.